

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA GERMANISTIKU
DIPLOMSKI STUDIJ GERMANISTIKE
PREVODITELJSKI SMJER
MODUL A: DIPLOMIRANI PREVODITELJ

Nevena Lovrinović

Prijevod s njemačkog na hrvatski

Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Prijevod s hrvatskog na njemački

Diplomski rad

Mentorica: Vesna Ivančević Ježek, viša lektorica

Zagreb, veljača 2014.

SADRŽAJ

Prijevod s njemačkog na hrvatski Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische	3
Gätsche, D. (2008) <i>Born to be wild oder Die 68er und die Musik</i> . Leipzig: Militzke Verlag GmbH, str. 86-103	
Njemački izvornik Deutscher Ausgangstext	24
Prijevod s hrvatskog na njemački Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche	45
Kršić, D. (2012) <i>Grafički dizajn i vizualne komunikacije, 1950. – 1975.</i> , U: Kolečnik, Lj., ur., <i>Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.-1974.</i> , Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, str. 209–226	
Hrvatski izvornik Kroatischer Ausgangstext	70
Literatura Literaturverzeichnis	91

Prijevod s njemačkog na hrvatski
Übersetzung aus dem Deutschen ins Kroatische

Gätsche, D. (2008)
Born to be wild oder Die 68er und die Musik. Leipzig: Militzke
Verlag GmbH, str. 86-103

2.

Uzroci „pokreta šezdeset osme“
u Saveznoj Republici Njemačkoj



You don't need a weather man
To know which way the wind blows.¹

Nova svijest o življenju

Kakav god bio naš stav o pokretu šezdeset osme, činjenica je da se Savezna Republika Njemačka nakon 1968. godine potpuno promijenila. Razorna snaga prosvjedne kulture mladih u kasnim šezdesetim godinama imala je uglavnom tako snažan utjecaj na društvo jer su politička diskusija i revolucija načina života nastupile istodobno. Srž značaja „šezdeset osme“ pogodio je Rezzo Schlauch, bivši predsjednik kluba zastupnika Bündnis 90/Die Grünen u njemačkom parlamentu, kada je u razgovoru s autorom ovog teksta naveo ključne riječi „preokret, buđenje, nova svijest o življenju“. Schlauch, rođen 1947. godine, došao je u doticaj sa studentskim pokretom 1968. za vrijeme svoga studija u Heidelbergu koji je tada bio južnonjemačko uporište Socijalističkog saveza studenata Njemačke (SDS-a). Schlauch smatra da su odlučujući preduvjeti za razvoj stanovitih političkih zbivanja bili nova svijest o življenju i predosjećaj promjene. Ta nova svijest sastojala se od nekog novog užitka u življenju, seksualne revolucije, nove duhovitosti, „nove glazbe“ i političke savjesti. Sa sveučilišta je trebalo ukloniti „tisućljetnu trulež ispod talara“ i provjetriti ustajalost zapadnonjemačkog društva. Zbivanja i razvoj događaja koji su prethodili pokretu 1968. treba promatrati u kontekstu prilika koje su u pedesetim godinama vladale u mladoj Saveznoj Republici Njemačkoj. Bile su to godine koje su obilježili sveprisutni pojam „gospodarsko čudo“ Erhardove ere, a nakon pobjede zapadnonjemačke nogometne reprezentacije nad Mađarskom na Svjetskom prvenstvu 1954. čak i formulacije kao „Opet smo netko“. Napokon se ponovno moglo zaraditi nešto novca i uštedjeti za godišnji odmor. Vespa je krenula u osvajanje tržišta, a prvim vlastitim automobilom moglo se otputovati na Jadransko more. Činilo se da je vrijeme nacizma zaboravljeno. Ali kako se ispostavilo šezdesetih godina, to je bio samo privid.

„Zavičajna glazba“ staromodnih pedesetih

Pjevačice su poput Catherine Valente ili Lys Assie nakon izgubljenog Drugog svjetskog rata pjesmama kao što su „Cijeli Pariz sanja o ljubavi“ (koja je 1954. u Zapadnoj Njemačkoj prodana u više od pola milijuna primjeraka, što je u to doba bilo vrlo rijetko) i „O moj tata“ (1954.) pokušavale širiti raspoloženje idealnog svijeta. Njemačkim glazbenim tržištem dominirali su domoljubno-zavičajni šlageri („Divlja ružice“, „Stara lugarnica“ itd.) ili šlageri ispunjeni čežnjom za dalekim zemljama (npr. „Ribar s Caprija“). Italija je bila zemlja za kojom se čeznulo. S jedne strane većina Nijemaca si je prvi put zahvaljujući gospodarskom čudu uopće mogla priuštiti takvo putovanje, a s druge su strane baš šlageri kao „Ribar s Caprija“ Rudija Schurickega poticali čežnju za dalekim krajevima. Upravo je ta pjesma postala njemačkom himnom čežnje i Schurickeu donijela jednu od prvih zlatnih ploča koje su dodijeljene u tada još uvijek mladoj Saveznoj Republici Njemačkoj.

Fenomen zavičajne pjesme postaje nam jasniji kada bacimo pogled na hitove pedesetih godina u Zapadnoj Njemačkoj i njihove naslove. Freddy Quinn je 1956. godine pjesmom „Nostalgija“ predvodio top-listu, a Peter Alexander je pjesmom „Mjesec drži stražu“ dopjevušio na treće mjesto. Caterina Valente je (sa svojim bratom Silviom Francescom) pjesmom „Uđi u brod snova i ljubavi“ držala četvrto mjesto ljestvice.

Mornarske su se pjesme i balade o moru jako dobro prodavale, a najpopularnije ime žanra bilo je Freddy Quinn. On je u pedesetima dominirao njemačkim top-listama. Pjevač šlagera i glumac, rođen 1931. godine, deset je godina (od 1956. do 1966.) naslovima kao što su „Nostalgija“, „Bez domovine“, „Legionar“, „Gitara i more“, „Pod tuđim zvijezdama“, „La Paloma“ i „Momče, vrati se uskoro“ dominirao njemačkim top ljestvicama. Njegove pjesme su deset puta zauzele vrh njemačkih top-lista (među prvih deset hitova našao se ukupno 23 puta), te je bio najuspješniji njemački pjevač.

Prodao je nekoliko milijuna ploča zbog čega se Quinn uz Uda Jürgensa i Petera Alexandera ubraja u najuspješnije šlagerske zvijezde svih vremena. Njegove melankolične pjesme tematski su se vrtjele oko mora i primamljivog dalekog svijeta. Pjevao je o susretima i rastancima, usamljenosti i čežnji za dalekim zemljama. Time je Freddy Quinn pogodio u žicu široke publike u poslijeratnoj Njemačkoj. Mornarske balade koje su među ostalima skladali i producirali Bert Kaempfert i James Last izvodio je dubokim baritonom. Bio je

predstavnik domaće glazbe koja je pratila tadašnju konzervativnu politiku Savezne Republike Njemačke i savršeno služila poslušnosti, poštenju i malograđanštini te pokušavala duboke rasejpe u društvu ispuniti sladunjavošću. Kada su grupe The Rolling Stones i The Beatles u šezdesetim godinama divljim, buntovničkim tonovima ovladali glazbenim tržištem, Freddy Quinn je u duhu konzervativnih i desnih snaga Zapadne Njemačke, koje su navodni raspad morala i vrijednosti pokušavale zaustaviti zabranama i kaznama, pjevao pjesmu naziva „Mi“. Bila je to „prosvjedna pjesma“ protiv nastajućeg pokreta lijevoorijentiranih studenata („no tko bi htio prosvjedovati toliko dugo dok ne nestanu svi razlozi za prosvjedovanje? – Vi! Vi! Vi!“) u kojoj je Quinn vjerojatno govorio ono što je većina roditelja mislila. To je valjda jedina njemačka pjesma koja se konkretno suprotstavljala rastućem prosvjednom pokretu mladih i fenomenu „hipija“ u zapadnonjemačkim gradovima. Na drugoj strani iste ploče nalazi se pjesma naslova „Za šaku riže“ (strana A) koja se bavi Vijetnamskim ratom i koju je lako interpretirati kao potporu SAD-u i Južnom Vijetnamu. Obje su pjesme doprinijele rasplamsavanju kontroverzne debate o umjetniku Freddyju Quinnu. Više od trideset godina kasnije izjavio je kako je u tekstu pjesme „Mi“ napravio veliki ustupak gramofonskoj tvrtki. Samog sebe je zapravo uvijek smatrao zabavnim umjetnikom koji nikada nije namjeravao politički utjecati na svoju publiku. Tekst pjesme još uvijek, nakon više od četiri desetljeća, puca od neizmjerne nesnošljivosti, straha i predrasuda upućenih mladima, s kojima su roditelji znali raspravljati još samo gomilanjem ispraznih fraza:

Tko ne želi da ga se u hipije piše? MI!

Tko mir u svijetu želi više?

Dangubljenje u parkovima i na ulicama,

Tko ne može lijenost da dopusti vama? MI! MI! MI!

[...]

Budućnost svijeta već danas smo MI!

Zauvijek samo glasna rulja ostat ćete VI!

Dopustili ste da vas dosada bez granice smota

Pa vičete čak i da je rad sramota! VI! VI! VI!²

Blogger Nikolas Dikigoros, koji je na internetu složio njegov tabelarni životopis, iz perspektive strastvenog obožavatelja Freddyja Quinna gledajući unatrag ovako ocjenjuje situaciju iz 1966. godine:

Freddy je antikomunističkim pjesmama kao „Mi“, „Za šaku riže“ te „Jedna naredba i sto ljudi“ – njemačkom verzijom američke pjesme koja je podupirala Vijetnamski rat „The Ballad of the Green Berets“ - na sebe navukao neizbrisivu mržnju šezdesetmaša, koji su nakon uspjelog „Marša kroz institucije“ sačinjavali lijevo orijentiranu medijsku mafiju koja je pokušavala Freddyja izgurati s njemačkog glazbenog tržišta prikazujući ga kao lažova i hohštaplera koji između ostaloga nikada nije bio na moru, a na zapadnonjemačko tržište se uguravala „neglazba“ na engleskom jeziku (npr. The Rolling Stones) kojom se propagiralo nasilno rušenje društvenog poretka, konzumacija droga i slično.³

Ovakvi opisi predočuju koliko su fronte, koje će se u šezdesetim godinama glazbeno i nepomirljivo sudariti, u pedesetima bile zaoštrene. Upravo je ta „neglazba na engleskom jeziku“ o kojoj Dikigoros govori podcjenjujućim tonom uspjela mladima otvoriti oči i iznijeti na vidjelo dvoličnost i prijetvornost malograđanskog društva kojim je vladao dvostruki moral. Bob Dylan u svojoj prosvjednoj pjesmi „The times they are a-changin“ 1964. godine pjeva o tome kako su stara vremena prošla i kako uskoro predstoji promjena. Više nije imalo smisla održavati staro, zastarjelo i prošlo. Trebalo je uspjeti ili potonuti kao kamen: „[...] you'd better start swimming or you'll sink like a stone/For the times, they are a-changing.“

Prijelaz u novo doba dobro opisuje i pjesma Rolling Stonesa „(I can't get no) Satisfaction“ iz 1965. godine. U glazbenom časopisu „Rolling Stone Magazine“ pisalo je da se ovom pjesmom rodio pravi *rock*.

*I can't get no satisfaction,
I can't get no satisfaction.
'Cause I try and I try and I try and I try.
I can't get no, I can't get no.⁴*

Jagger je ovom pjesmom htio izraziti nezadovoljstvo mladih toga vremena načinom na koji ljubav i život funkcioniraju u materijalističkom svijetu. Uspjehu pjesme najviše je pridonio tekst koji s jedne strane sadrži seksualne aluzije, a s druge strane kritizira establišment sredine šezdesetih. Taj je uspjeh bio prva naznaka novog vala socijalnih i političkih pjesama i kantautora svih glazbenih pravaca. Osnovna poruka pjesme je iziritiranost rastućom komercijalizacijom modernog svijeta u kojemu radijski najavljiivač razasila beskorisne informacije („When I'm drivin' in my car and that man comes on the radio and he's tellin' me more and more about some useless information supposed to fire my imagination“), a čovjek s televizora mu [Micku Jaggeru. Napomena autora.] govori koliko bi njegove košulje mogle biti bijele („When I'm watchin' my TV/And that man comes on to tell me how white my shirts can be. Well he can't be a man 'cause he doesn't smoke the same cigarette as me“). Bila je to pjesma koja se bunila protiv toga da roditelji odlučuju umjesto svoje djece i protiv potpuno strukturiranog i iskomercijaliziranog načina života. U tome je pogledu stih „I can't get no satisfaction“ postao važan prosvjedni poklik pokreta šezdesetima. Pjesma je poručivala da je u tadašnjem društvu bilo nemoguće postići sretan, radostan i zadovoljan život. Tko je htio biti sretan, morao se osloboditi društvenog korzeta. Ova buntovnička i revolucionarna strana poruke u ušima starijih generacija zvučala je kao objava rata, te se pjesmu smatralo napadom na *status quo*. Vjerovalo se da je dio u kojemu Jagger iznosi svoje ljubavne probleme otvorena seksualna aluzija. Stih „trying to make some girl“ cenzuriran je kada su Rolling Stonesi izvodili pjesmu na američkoj televiziji (u emisiji „Ed Sullivan Show“) 1966. A mnoge američke radijske postaje su iz pjesme izbacile zadnju strofu („Come back next week, can't you see I'm on a losing streak“) jer se mislilo da govori o menstruaciji. Ovaj primjer je dovoljan dokaz koliko su ukočenost i nedostatak seksualnih sloboda bili rasprostranjeni sredinom šezdesetih godina. A uz sve političke zahtjeve prosvjednih pokreta toga doba ne smije se previdjeti element seksualnosti! Slično kao Freddy Quinn u svojem naslovu „Mi“ još je jedan zapadnonjemački glazbenik i kantautor, Reinhard Mey, rođen 1942., u svojoj pjesmi „Annabelle“ (1972.) na nišan uzeo pojavne oblike i „grane“ studentskih pokreta i pokreta šezdesetima. Gnjev lijevih na sebe je navukao stihovima kao „Tako si predivno negativna i osvježavajuće destruktivna, [...] molim te, budi tako draga i uništi moj svijet blaga [...] / Otkad sam s Annabelle, moje cipele su bez đona [...] i otad više nisam dio norme, jer nosim nekonformističke uniforme [...] / A kao tvoje emancipacije znak,

brada ti raste čak“.⁵ Njegove pjesme opisivali su riječima „malograđanski šlageri“, a kritičari su ga zvali „Heintjeom“⁶ za duhovno uzvišene“. Književni znanstvenik, sveučilišni profesor i novinar Thomas Rothschild, rođen 1942., u svojoj knjizi „Liedermacher“ („Kantautori“) piše: „Reinhard Mey je ovom karikaturom lijevo orijentirane studentice [...] konačno razotkrio da svojim pjevanjem povlađuje svojim malograđanskim slušateljima, koji ne žele izgubiti svoj sretni svijet.“⁷

No vratimo se u pedesete godine u kojima su pjevači i glumci kao Vico Torriani („U Švicarskoj“/1955.; „Calcutta je na Gangesu“/1960.), Peter Alexander, Conny Froboess, Peter Kraus i Romy Schneider krojili bezazlene glazbenopernate snove, ali i bili ključni razlog zašto je erupcija prosvjedne energije u pjesmama šezdeset osme izbila takvom silinom. „Soundtrack“ poslijeratne Njemačke trebao je biti što ugodniji. Zavičajni filmovi kao što su „Tamo gdje žubori gorski potok“, „U Bijelom konju“, „Wally sa strvinarom“ ili „Planinska pastirica iz St. Kathreina“ trebali su zadovoljiti raširenu čežnju za sretnim svijetom u kojemu nije bilo mjesta za nacionalističku prošlost. Potiskivanje traume i neprihvatanje činjenice o pripadnosti narodu koji je odgovoran za najveće masovno ubojstvo u povijesti čovječanstva priječili su izgradnju nacionalnog identiteta i njemačke samosvijesti. Vladala je istraumatiziranost Drugim svjetskim ratom i paraliziranost zbog Hladnog rata, nuklearne prijetnje i trajnog straha od toga da bi moglo doći do upotrebe atomskog oružja. U takvoj situaciji starijima je bilo važno brzo zaraditi nešto novca i ostvariti skromni životni standard. Kako bi to ostvarili, uvukli su glavu i kada je pritisak hipija i protukulture postao prejak doživjeli erupciju podsvjesnoga.

Pravila ponašanja kao crvena nit

Živeći u nesigurnosti, generacija roditelja u pedesetim godinama nastojala je pronaći oslonac u svakodnevici i to držeći se društvenih normi i obrazaca ponašanja. Tako su u pedesetim godinama knjige o pristojnom ponašanju doživjele pravi procvat. Jedan primjer je uspjeh knjige „Etiketa“ koju je napisala bivša zamjenica šefa protokola u ministarstvu vanjskih poslova za vrijeme Adenauerove ere i kasnije druga tajnica u istom ministarstvu, Erica Pappritz. Knjiga je objavljena 1956. godine, prodavala se za 26 njemačkih maraka te je u

najsitnije detalje propisivala pravila ponašanja zbog čega je slovila kao „biblija dobrog vladanja“. Osim pravila ponašanja i prigodnog odijevanja (Pappritz se izjasnila protiv muških dugih gaća) u knjizi je bilo propisano čak i koliko često bi trebalo puštati vodu u zahodu. Tadašnje je društvo pokrivaio okorjeli pokrov malograđanskog dvostrukog morala, pokrov koji je trebalo probiti. Još i danas je aktualno pitanje je li pokret šezdeset i osme samo naglo buđenje i ustanak mladih nakon dugo godina nemotiviranosti i mrtvila, ili je on i sam posljedica jednog društvenog prevrata koji je bio puno korjenitiji nego što je to uopće mogao biti utjecaj šezdesetosmaša. Kada uzmemo u obzir kojom se brzinom i na kojim se sve područjima promijenila Savezna Republika Njemačka – bilo to gospodarstvo, infrastruktura, tehnika i tehnologija, mobilnost, komercijalizacija, amerikanizacija, a time i životni standard – neizbježno dolazimo do zaključka da studentski prosvjedi ne bi bili mogući u takvome obliku da već nije bila počela neka promjena. Još je jedan aspekt odnosno teza vrijedna ozbiljnog razmatranja. Pobuna mladih 1968. godine bila je neizbježna, jer se činilo kao da će povijest roditelja ugušiti djecu. Generacija mladih se, osim specifičnim problemima koji su je mučili i protiv kojih se bunila, bavila i pokretanjem debate o prošlosti s kojom roditelji još nisu bili raščistili. Pobuna bi u ovom slučaju bila i neka vrsta „zamjenskog ustanka“.⁸

U području politike svjesno su se izbjegavale društvenopolitičke teme. U središtu pozornosti bila je izgradnja bogatog gospodarstva koja je zapravo predstavljala bezuvjetnu integraciju u zapadnu zajednicu država pod vodstvom SAD-a. Kritika Vijetnamskog rata bila je nepoželjna.

Iščekivanje „vulkanske erupcije“

U tim duboko konzervativnim i učmalim pedesetim godinama mladi gotovo ni nisu imali priliku slobodno se razviti - trebali su poslušno šutjeti. Pokreti mladih su se teško razvijali i teško su mogli postići neke društveno-političke ciljeve. Ni u susjednoj Švicarskoj nije bilo puno drukčije, na što nas podsjeća pisac Urs Widmer (rođen 1938.):

Činilo se kao da svi nešto iščekuju. Pedesete su godine na neki način predstavljale inkubaciju za ono što je uslijedilo šezdesetih. Škole su bile odvojene prema spolu, studenti su nosili kravate i jedne druge oslovljavali s "Vi". Na koncerte se nije smjelo ići u šarenim čarapama ili raskopčanoj košulji – izbio bi skandal! Bilo je to doba u kojemu su svi bili stisnuti korzetom konvencija, pravila ponašanja i zabrana, i koji nam se čini groteskno tijesan. Bilo je to stanje koje je vapilo za promjenom, a koje se ipak činilo zacementiranim za sva vremena.⁹

Duh ovoga vremena jako dobro predočuje Adenauerov predizborni slogan za parlamentarne izbore 1957. „Bez eksperimentiranja!“ koji je njemu i njegovoj stranci donio najveću izbornu pobjedu u povijesti njemačke demokracije. Baš ovu poruku su roditelji nastojali prenijeti svojoj djeci: „Bez eksperimentiranja!“. Ona je označavala težnju za sigurnošću, urednim životom i pristojnom zaradom. Djeca su trebala živjeti bolje od roditelja čiju generaciju su obilježili nezaposlenost, siromaštvo i svjetski rat. Monotoniju, dosadu, tromost, zadrtnost i „hobije“ kojima su se odrasli bavili u pedesetim godinama kao učenik je doživio i rock-glazbenik Udo Lindenberg koji je tada živio u gradiću Gronauu:

Eventualno bi otišli na natjecanje streljačkog društva i tamo se isplesali i nalokali. Igrali bi do sitnice normirane igre koje su tipične za malu, zatvorenu, zajedljivu zajednicu. Meni je to bilo premlako, to nije bilo življenje punim plućima. To nije bio život pustolovina, to je bila jezovito mala verzija života. Hard Times in the town. Pedesete godine.¹⁰

Let's Rock – rock'n'roll
kao ispušni ventil mladih

Te okorjele strukture prvi je razbio *rock'n'roll* koji je mladima ponudio ispušni ventil. Pri nastupima Billa Haleyja devastirane su prve koncertne i kino dvorane.¹¹ Pjesma „Rock Around the Clock“ koja je osam tjedana bila na vrhu američkih top-lista najavila je konačno rođenje *rock'n'rolla*, a s njime i prvi buntovnički pokret mladih. Billa Haleyja se u

medijskom izvještavanju nazivalo „američkim pokretačem masa“ a mlade divljacima i kriminalcima.¹²

Ovaj pohod protiv posljednjih skromnih ostataka pristojnosti i samopoštovanja zatutnjao je kao organizirani napad. Počeo je u Berlinu 26. listopada u dvorani Berliner Sportpalast. Rezultat tog glazbenog boja nakon dvosatnog demoliranja dvorane bila je šteta od preko 60 000 maraka. Takav uspješan početak je naravno zagarantirao rasprodanost koncerta u hamburškoj dvorani Ernst-Merck-Halle: mladi divljaci s Donje Labe su se nakon vijesti o uspjesima na rijeci Spree osjećali pozvanima da pokažu kako u čistoj brutalnosti nimalo ne zaostaju za berlinskim rock'n'roll postrojbama. Rezultat: krhotine u vrijednosti od 30 000 maraka. No ovo alarmantno ponašanje nije uspjelo pobuditi pažnju načelnika više policijske uprave. Dvadeset osmog listopada, na dan izbora novog pape i kraljičina govora na prvoj, svečanoj sjednici u gornjem domu britanskoga parlamenta, tisuću policajaca i šest puta više Haleyjevih fanova povelu je treću dvoransku bitku. Dan kasnije je i Stuttgart pokazao da bez muke može na noge dići šest tisuća divljaka kada treba pokazati koliko neodgojenih klipana ima u ovoj zemlji. Ni u Hamburgu, ni u Essenu, ni u Stuttgartu se nakon orgije u dvorani Berliner Sportpalast viša policijska uprava nije dosjetila na samome početku spriječiti inscenirano ponavljanje izgrede zabranom okupljanja tih divljaka.¹³

Uzorni roker Zapadne Njemačke, Peter Kraus, nakon legendarnog nastupa Billa Haleya u Berlinu postavio je pitanje: kakve veze ovo uništavanje još ima s glazbom? Jakob Theobald iz mjesta Rodenkirchena, čitatelj novina žutog tiska BILD, nakon izgrede zahtijevao je: „Zaustavimo to besmisleno i isprazno majmunsko halabučenje koje se niti ne može nazvati koncertom.“¹⁴ No nitko više nije mogao zaustaviti *rock'n'roll*. U pedesetim godinama isprevrtao je glazbeni ukus čitavih generacija, a njihove zvijezde su bili Bill Haley, Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard i Elvis Presley. Tko je na ljeto 2007. godine u Berlinu imao priliku uživo doživjeti Chucka Berryja na njegovom dosad jedinom i vjerojatno posljednjem koncertu u Njemačkoj, tome je sigurno postalo jasno što čak i danas označava *rock'n'roll*. Osamdesetogodišnji glazbenik je izgarao od strasti, snage i seksepila. Svaka

gesta, svaki pokret izazivao je buran pljesak publike u kojoj su bile izmiješane sve generacije. Kada je svirao svoje klasike kao što su „Memphis Tennessee“, „Sweet Little Sixteen“, „Roll over Beethoven“, „Carol“ i naravno nenadmašni „Johnny B. Goode“¹⁵ treslo se tlo, a stotine *fanova* je kao ludo pohrlilo do ruba pozornice kako bi odalo počast tom pioniru *rock'n'rolla*. Tu večer je buntovnička strana *rock'n'rolla* bila gotovo opipljiva, te su i mladi mogli osjetiti koliki prosvjedni potencijal i koliku neobuzdanu snagu ona sadrži. John Lennon je jednom prilikom njenu srž pogodio riječima: „If you tried to give rock and roll another name, you might call it 'Chuck Berry““. A Beatlesi su jednom izjavili kako nikada ne bi započeli svirati da nije bilo Berryja. Rolling Stonesi su svoju karijeru započeli svirajući njegove pjesme, a kasnije su s njim neke i snimali kao na primjer „Carol“. Osnovni *rock'n'roll* pedesetih godina rok glazbi šezdesetosmaša zapravo je dao njenu pravu žestinu. Udo Lindenberg tadašnji pobjednički pohod *rock'n'rolla* u gradiću Gronauu uspoređuje s potresom:

Bill Haley je tada nekako odredio našu budućnost. Samo je banuo u naš život. [...] tadašnje vrijeme je bilo strašno učmalo. [...] njemački je narod sasvim poslušno radio i gradio kućice, a panika i izgredi nipošto nisu bili poželjni [...], slušali su se šlageri i sreću su svirale mandoline, sve je odzvanjalo sladunjavim tonovima, dok odjednom kao granata nije eksplodirao rock and roll i prouzročio nekakav potres i u Njemačku donio neki zdravi nemir, nekakav nered, nešto takvo, neku preteču panka i panike.¹⁶

Mladi su koristili *rock'n'roll* kako bi izrazili bunt protiv generacije svojih roditelja, protiv ispraznog života usmjerenog samo na novac i karijeru, protiv nametanja morala i prilagođavanja, protiv licemjerja, malograđanštine i dodvoravanja. Gnjev i bijes „mladih divljaka“ pronašao je u *rock'n'roll*-pjesmama odgovarajućeg prenositelja prosvjednih poruka. Mladi više nisu morali trpjeti Petera Alexandera i njegov naslov „Mjesec drži stražu“ te su *rock'n'roll*-pjevači kao Little Richard („Tutti-Frutti“), „crnčuga“ koju je bilo zabranjeno slušati, Chuck Berry ili Elvis sa svojim „buntovničkim pločama“ postali poslanici borbe protiv konzervativnih, prastarih odgojnih metoda. *Rock'n'roll* je postao osnovom zapadnog rocka i popa te utočištem nade i snova da će se jednoga dana uz pomoć glazbe uspjeti

pobjeći iz provincijalnog malograđanskog života. Tome se u svome malom vestfalskom rodnom gradu Gronauu grčevito nadao i učenik Udo Lindenberg (rođen 1946.).

Nado' sam se da ćemo se pomoću glazbe – pomoću nečega otkačenog osloboditi te učmalosti koja te u jednom trenutku – možda već i u dvadesetoj godini – umori. Nisam htio tako živjeti: navečer sjesti pred telku, piti pivo i govoriti: „O baš sam sretan što imam poso', ujutro idem opet radit'.“ Svaki dan osam sati radiš neki poso' kojem se nikako ne raduješ, ali eto, to je tako. A gdje su pustolovine? Uvijek sam brijo' na pustolovine. A imo' sam dojam da je glazba za njih ko' stvorena.¹⁷

Prvi nemiri

No izgredi "mladih divljaka" praćeni teškim nasilničkim ponašanjem u pedesetim godinama još uvijek nisu slijedili neku jasnu ideologiju. Iskušavao se ustanak protiv dosade i generacije roditelja, ali mladi protiv njih nisu uspjeli odrediti program. No glazba je već i ovdje u obliku „noćne more“ zvane *rock'n'roll* oslobodila energije koje je do toga trenutka potiskivala šlagerska limunada. Mladi su se u 1956. godini, godini ponovne uspostave vojne obveze, imenovanja Franz-Josefa Strauša ministrom obrane i zabrane Komunističke partije Njemačke, uz borbeni poklik „*rock'n'roll*“ sukobljavali s policijom. Bila je potrebna samo iskra kako bi bure baruta eksplodiralo. A nju je zapalio *rock'n'roll*. „Čuvari reda“ su o mladima govorili s odbojnošću i mržnjom:

Urlajući i zviždeći, randalirajući i divljajući uživali su u ulozi junaka galame. "Uspjesi" koje su postigli ti šarenokarirani s jež-frizurama koji se policiji suprotstavljaju žvakaćim gumama i bokserima su blokada cestovnog prometa, otpor i ugrožena javna sigurnost te nanošenje materijalne štete i tjelesnih ozljeda. Nahuškao ih je i pokrenuo jeftini senzacionalistički tisak, a svaki im autoritet „ide na živce“ te grčevito tragaju za povodima da pred svojim droljicama pokažu kako im nitko ništa ne može. Pa je li to naša mladež!?”¹⁸

Mladi tada još uvijek nisu analizirali situaciju, ali su to detaljno nadoknadili krajem šezdesetih godina za vrijeme studentskih prosvjeda i pod utjecajem takozvane generacije šezdesetosmaša. Žestoko su kritizirali upletenost roditelja u nacizam, razotkrivali bivše naciste koji su još uvijek imali veliku političku moć i utjecaj te se borili protiv zaborava. Idoli pedesetih godina kao James Dean („Buntovnik bez razloga“), Bill Haley („Rock Around the Clock“), Ricky Nelson („Be-Bop Baby“ 1957., „Hello Mary Lou“, 1960.) ili Elvis Presley koji je kao najslavniji američki vojnik u Zapadnoj Njemačkoj tek pravo rasplamsao oduševljenje *rock'n'rollom*, tek su slabo zakucali na temelje velikih tema kao što su rodne uloge i seksualna ukočenost u Adenauerovoj Njemačkoj. Pobjednički pohod kulture mladih, koji će početi u šezdesetima, još nije bio ni na vidiku. No barem je jedna manjina drimala ograde svijeta odraslih – mladi divljaci.

Filmovi s Jamesom Deanom, glazba Elvise Presleyja ili njegovog njemačkog pandana Petera Krausa, vespa i jeans-hlače [...] ujedinjavali su snage. Među mladima u Zapadnoj Njemačkoj vladala je neka nejasna nelagoda konzervativnim trendovima Adenauerove ere. Uzroci te nelagode nisu se istinski analizirali, a ona se uglavnom manifestirala u načinu života mladih koji su nesputano prihvatili uvezenu američku kulturu.¹⁹

Književnica i novinarka Elke Heidenreich prisjeća se svoje tinejdžerske dobi: „Kada je umro James Dean, zaista sam patila od izgubljene ljubavi.“²⁰ Časopis za mlade BRAVO, koji je pokrenut 1956. godine, propagirao je idealnu sliku modernog i informiranog tinejdžera. Postao je važan izvor informacija za stotine tisuća mladih.

Tinejdžerska kultura

Okidači novih i presudnih impulsa koji su ostavili trajan utjecaj na kulturu mladih dolazili su iz SAD-a. Za vrijeme nacizma sve što je dolazilo iz Sjedinjenih Država smatrano je znakom dekadencije. Tako se o *jazzu* koji je bio zabranjen pogrdno govorilo kao o „glazbi crnčuga“. U konzervativnim pedesetima brojni pedagozi su se još uvijek podrugljivo odnosili prema

američkim oblicima zabave. Stoga je logično i razumljivo zašto su baš mladi bili ti koji su SAD, *rock*-glazbu i njoj svojstven način života za sebe otkrili kao medij izražavanja i zašto su oni postali centar njihove pažnje. Tako se kod mladih oblikovao novi način razmišljanja koji je bio utemeljen na uzorima iz SAD-a. No potrošačka je industrija jako brzo reagirala i komercijalizirala simbole identifikacije kao što su *jeans*-hlače i na taj način omogućila da „American Way of Life“ kojim su se mnogi mladi zapravo pokušavali odmaknuti od vladajuće norme postane masovna pojava. U Sjedinjenim Državama je rastući životni standard u pedesetim godinama rezultirao porastom broja različitih slušateljskih skupina, a za svaku su postojale ponude: od *hillibillyja* do *bluesa*, od *swinga* do modernog *jazza*. Godine 1955. nastala je američka top-lista Billboard Hot 100, svojevrsna ljestvica najuspješnijih i najneuspješnijih singlova. I broj radiopostaja je u SAD-u značajno porastao te je tako za razvoj *rock* i *pop*-glazbe nastalo plodno tlo. Kao u Engleskoj i SAD-u, i u Zapadnoj Njemačkoj je gospodarski procvat pedesetih godina odigrao presudnu ulogu u probou tinejdžerske kulture. Formirala se samostalna i samosvjesna skupina mladih koja je raspolagala vlastitim džeparcem, koja si je mogla priuštiti modernu odjeću i, najvažnije, koja je u svoje domove preko tranzistora unosila međunarodni zvuk *popa* i *rock'n'rolla* s američkih radio postaja u Njemačkoj nakon Drugog svjetskog rata. Zahvaljujući povećanoj motorizaciji porasla je i mobilnost. Svi ovi čimbenici su pridonijeli kristaliziranju „tinejdžerske kulture“ koja se brzo osamostalila od utjecaja i stavova svojih odgajatelja, koja je postajala sve važnija potrošačka skupina, i za koju su slobodno vrijeme, prijateljstvo, ljubav i sl. bili jako bitni. Sredinom šezdesetih se tako oblikovao prosvjedni pokret u kojemu su sudjelovali mladi sa završenom srednjom školom i studenti. Izdvajali su se odjećom, držanjem, samopouzdanjem i time što su određenim žanrovima *rocka* i *popa* davali prednost u odnosu na druge.

*Ja sam doživljavao glazbu kao humus, osnovu na kojoj su mogle niknuti male biljke i s koje su se proširili konflikti.*²¹

Od 1960. godine može se primijetiti jačanje razvoja političke svijesti u mladima, osobito u gimnazijalcima i studenata. Studentski pokreti počeli su 1961. godine isključenjem Socijalističkog saveza studenata Njemačke iz Socijaldemokratske partije Njemačke (SPD-a).

Međutim, kasnije često spominjani *veliki* „pokret šezdeset osme“ zasigurno je samo fikcija, jer je u njemu sudjelovala samo manjina studenata. Većina je podržavala parlamentarne stranke, crkvu ili nije imala jasne političke stavove. Početkom šezdesetih je često citirano „njemačko gospodarsko čudo“, koje je prikrivalo mnoge društvene probleme, izgubilo svoju fascinantnost. A mnogi smatraju da je, kada pogledamo unatrag, jedan događaj bio presudan za početak prosvjeda i studentskih nereda šezdeset osme.

Neredi u Schwabingu

Izazvala ih je skupina mladih uličnih glazbenika u Münchenu koja je 21. lipnja 1962. nakon dvadeset dva sata i trideset minuta još uvijek svirala. Jedan gradski vijećnik i stanovnici ulice Leopoldstraße pozvali su policiju. Uslijedio je pokušaj privremenog uhićenja petorice glazbenika, no došlo je do naguravanja policije i mladih, te je situacija eskalirala. Još iste večeri u cijeloj okolici sveučilišta Ludwig-Maximilian-Universität izbila je četverodnevna ulična borba između više tisuća uglavnom mladih sudionika prosvjeda i policije i policijske konjice. Uhićeno je ukupno dvjesto osoba, a neke od njih su kasnije osuđene i na zatvorske kazne. Postupci policije naišli su na žestoku kritiku. Među sudionicima prosvjeda bio je i tada uglavnom apolitični devetnaestogodišnji Andreas Baader, koji je kasnije postao terorist Frakcije Crvene armije. Njegova majka je izjavila kako joj je pod dojmom događaja rekao: „S državom u kojoj policija gumenim palicama rastjeruje ljude koji pjevaju nešto nije u redu.“²² Za razliku od prosvjednog pokreta šezdesetosmaša, neredi u minhenskom dijelu grada Schwabingu bili su spontani i neorganizirani. A sudionici nisu imali ni neke konkretne političke zahtjeve. Sudjelovali su uglavnom učenici i naučnici, a manje studenti. Međutim, početkom šezdesetih godina pokazalo se da se mladi ne daju više zastrašiti i da se bune i protiv nositelja vlasti.

Posrtanje gospodarstva

Godine 1966. Njemačku je pogodila recesija i uništila iluziju o nezaustavljivom gospodarskom rastu. Izblijedio je sjaj „njemačkog gospodarskog čuda“ Adenauerove ere. Rasli su inflacija i nezaposlenost. Njemačko ujedinjenje se pet godina nakon izgradnje Berlinskog zida činilo nedostižnim. Mediji poput filma i književnosti bavili su se društvenopolitičkim problemima u Saveznoj Republici Njemačkoj. Filmaši su već 1962. potpisali „Oberhausenski manifest“ („Stari film je mrtav. Mi vjerujemo u novi ...“) koji je predstavljao napad na komercijalnu kinematografiju i pobunu mlađih redatelja protiv tadašnjeg stanja te borbu za nadolazeći društveni preokret i buđenje. Rainer Werner Fassbinder je kao reakciju na zavičajne filmove pedesetih godina stvorio autorski film i time pokrenuo raskid s tradicijom starije generacije. To doba su obilježile kulturne promjene koje je u umjetnost uveo Joseph Beuys, a u književnost takozvana *beat*-generacija okupljena oko Williama S. Burroughsa koji je zahtijevao individualnu slobodu izvan društvenih normi. Burroughs, čija djela se često svrstavaju među djela *beat*-generacije, u svom je romanu „Naked Lunch“, objavljenom 1959. godine, previdio fenomene poput AIDS-a, širenja *cracka* i druge društvene pojave. Roman „Naked Lunch“ od samog izlaska bio je dio nastajuće protukulture šezdesetih godina. Na području glazbe razvili su se žanrovi *rock* i *pop*. Pobjednički pohod *beat*-glazbe koja je sada dolazila i u Njemačku bio je nezaustavljiv i potaknuo je nastanak nove svijesti o življenju među mladim generacijama. No najveći teret još mlade Zapadne Njemačke bilo je nesučeljavanje s nacističkom prošlošću. Ovo odlučujuće pitanje dodatno je opterećivalo prirodni sukob generacija. Djeca su roditeljima počela postavljati neugodna pitanja o nacističkoj prošlosti. I Juppy, član komune i suosnivač internacionalnog kulturnog centra ufaFabrik u Berlinu, prema svojim riječima razgolatio je svoga oca „do gaća“:

Odmah treba konstatirati da nitko generaciju očeva nije tako detaljno ispitivao kao Nijemci. Bilo je to emotivno vrijeme ispunjeno pozitivnom ekstazom. A Beatlesi su bili prvi glazbenici prije Rolling Stonesa koje smo slušali, a da nisu nosili nacističke frizure. Možete si onda zamisliti kako je tada svijet izgledao, ako su već Beatlesi bili revolucionarni. Svijet se otada strašno promijenio.²³

Mladi su u politici morali gledati kako Kršćansko-demokratska unija (CDU) i Kršćansko-socijalna unija (CSU) Heinricha Lübkea unatoč njegovoj nacističkoj prošlosti dvaput biraju za predsjednika Savezne Republike Njemačke, te je vršio tu dužnost od 1959. do 1969. godine. Nakon ostavke kancelara Erharda na vlast je 1966. godine došla Velika koalicija Kršćansko-demokratske unije i Socijaldemokratske partije Njemačke (SPD-a) na čijem je vrhu bio kancelar Kurt Georg Kiesinger, bivši član NSDAP-a. I ministar gospodarstva Karl Schiller (SPD) bio je član NSDAP-a, a njegov stranački kolega Lauritz Lauritzen, ministar za stambena pitanja i urbanizam, bio je član nacističkog Jurišnog odreda (SA). Ministar obrane Gerhard Schröder (CDU), koji nije u srodstvu s kasnijim njemačkim kancelarom iz SPD-a, kratko je vrijeme također bio pripadnik Jurišnog odreda, a do 1941. godine i član NSDAP-a.²⁴ Za razliku od njih se vicekancelar i ministar vanjskih poslova Willy Brandt kao aktivist Socijalističke radničke partije borio protiv nacističkog režima, a ministar za svenjemačka pitanja Herbert Wehner bio je funkcionar Komunističke partije Njemačke.

Mnogi su smatrali da formiranje Velike koalicije ugrožava osnovna načela zapadne demokracije. Kao reakcija na Koaliciju i na nepostojeću unutarstranačku oporbu pojavila se jaka izvanparlamentarna oporba. Ona je bila spontani zajednički pokret različitih grupa koji nije imao čvrstu strukturu, a među ostalim su sudjelovali pokret uskrasnog marša za mir i studentski pokret. Studentski je pokret nakon formiranja Velike koalicije postajao sve vidljiviji. Mlade generacije bile su rasrdene završetkom procesa denacificiranja i odlukom o naoružavanju Savezne Republike Njemačke. Kako su studenti bili oslobođeni vojne obveze, broj studenata na sveučilištima je snažno narastao, a protestni potencijal neprestano jačao:

*Iako je broj upisa rastao, 1967. godine je tek osam posto stanovništva studiralo na sveučilištima – još uvijek je to bila mala elita. Studentski vođe su 1968. godine pretpostavljali da iza sebe imaju 6000 ratobornih studenata. No na temelju različitih problema uspjelo im je mobilizirati ih tisuće i tisuće.*²⁵



Willy Brandt drži pozdravni govor na političkom skupu SPD-a u dvorani Sportpalast 1968. godine (desno: Klaus Schütz, tadašnji gradonačelnik Berlina, pored njega: prof. Karl Schiller, tadašnji ministar gospodarstva Savezne Republike Njemačke)

Najvažnije vanjskopolitičke teme za studente bile su Vijetnamski rat, vojna diktatura u Grčkoj i tlačenje perzijskog naroda pod vlašću autokratskog šaha.

Među najvažnijim domaćim temama koje su studente pokretale na mobilizaciju i tjerale na ulice bilo je manjkavo suočavanje generacije roditelja s nacističkom prošlošću, pojačano sudjelovanjem bivših članova NSDAP-a u Vladi. Jedna od tema bila je i debata oko uvođenja zakona o izvanrednom stanju u njemački ustav, koji bi omogućivali jačanje izvršne vlasti i ograničavanje osnovnih demokratskih prava u slučaju prirodnih katastrofa i ratnog stanja,²⁶ ali i pitanje akademskih sloboda i autonomije sveučilišta. Studenti su zahtijevali demokratizaciju sveučilišta, razbijanje „okorjelih struktura“ na sveučilištima, suvremenije sadržaje predavanja, jednake šanse u obrazovnom sustavu neovisno od društvenom statusu, bolje uvjete studiranja i smjenu profesora s nacističkom prošlošću. Između 1966. i 1969. studentski su pokreti u cijelome svijetu žestoko prosvjedovali protiv establišmenta,

generacije roditelja i njihove vjere u napredak; u SAD-u protiv politike tadašnjeg predsjednika Nixona, u Zapadnoj Njemačkoj protiv Velike koalicije s Kiesingerom na vrhu.

¹ BOB DYLAN: Subterranean Homesick Blues, 1965.

² FREDDY QUINN: Wir (Mi). Objavljeno 1966. godine:
Wer will nicht mit Gammlern verwechselt werden? WIR!
Wer sorgt sich um den Frieden auf Erden? WIR!
Ihr lungert herum in Parks und in Gassen,
wer kann eure sinnlose Faulheit nicht fassen? WIR! WIR! WIR!
[...]

Die Welt von Morgen sind bereits heute WIR!
Wer bleibt nicht ewig die lautstarke Meute? WIR!
Wer sagt sogar, dass Arbeit nur schändet,
so gelangweilt, so maßlos verblendet? IHR! IHR! IHR!

³ www.dikigoros.150m.com/freddyquinn.htm

⁴ ROLLING STONES: (I can't get no) Satisfaction. Izišla u svibnju 1965. Najviše pozicije na top-listama: tri tjedna na prvom mjestu u SAD-u 1965., šest tjedana na prvom mjestu u Njemačkoj 1965., tri tjedna na prvom mjestu u Velikoj Britaniji 1965. Ovom singlicom su Rolling Stonesi prvi put zasjeli na prvo mjesto hit-lista u SAD-u i četvrti put u svojoj rodnoj zemlji Velikoj Britaniji.

⁵ „Du bist so wunderbar negativ, und so erfrischend destruktiv, [...] ich bitte Dich, komm sei so gut, mach meine heile Welt kaputt [...] / Seit ich Annabelle hab‘, sind die Schuhe unbesohlt [...] und seitdem gehör‘ ich nicht mehr zur Norm, denn ich trage ja die Non-Konformisten-Uniform [...] / Und zum Zeichen Deiner Emanzipation beginnt bei Dir der Bartwuchs schon“.

⁶ Popularni zapadnonjemački pjevač šlagera i glumac koji se proslavio već u dječjoj dobi (napomena prevoditelja).

⁷ Thomas Rothschild: Liedermacher. 23 Porträts (Kantautor. 23 portreta), Frankfurt na Majni. 1980. Vidi i: http://de.wikipedia.org/wiki/Reinhard_Mey.

⁸ Vidi: Gerd Koenen: Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967-1977 (Crveno desetljeće. Naša mala njemačka kulturna revolucija 1967.-1977.), Köln 2001., osobito Kapitel 3: Meer der Jugend. Eine phantasmagorische Internationale der Jugend (Poglavlje 3: More mladih. Fantazmagorijska internacionala mladih), str. 67-94.

⁹ Urs Widmer: „Meine fünfziger Jahre“ („Moje pedesete godine“), u novinama Neue Züricher Zeitung, 16. lipnja 2007. Widmer (1938. godište) je pisac i živi u Zürichu.

¹⁰ Udo Lindenberg: Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama (*Rock'n'roll* i pobuna. Panična panorama), Frankfurt na Majni, 1981., str. 6.

¹¹ Pri prikazivanju filma „Džungla na školskoj ploči“ u kojemu Bill Haley pjeva svoju pjesmu „Rock Around the Clock“ koju se 1954. smatralo prvom "*rock'n'roll* pjesmom".

¹² Dnevni list Der Abend, 27.10.1958.

¹³ Tjedne novine Rheinischer Merkur, 07.11.1958.

¹⁴ Dieter Beckmann, Klaus Martens: Star-Club, Reinbek b. Hamburg, godina nepoznata.

¹⁵ Ova je pjesma kao primjer zemaljskog *popa* i *rocka* u sklopu snimke "Sounds of Earth" poslana u svemir u misiji „Voyager 1“.

¹⁶ Udo Lindenberg: Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama (*Rock'n'roll* i pobuna. Panična panorama), Frankfurt na Majni, 1981., str. 10.

¹⁷ Udo Lindenberg: Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama (*Rock'n'roll* i pobuna. Panična panorama), Frankfurt na Majni, 1981., str. 8. Lindenberg je već u dječjoj dobi pokazivao izrazito dobar osjećaj za ritam i nije propuštao nijednu priliku za bubnjanje. Njegove prve udaraljke su bile benzinske bačve. Nakon šest godina naukovanja i šegrtskih putovanja u tradiciji obrtnika, 1968. godine preselio se u Hamburg i odlučio protiv mornarske karijere. Postao je član folk-grupe i 1969. godine bubnjar grupe City Preachers, prve folk-rock-grupe u Njemačkoj. Lindenberg je 1969. osnovao svoj prvi bend Free Orbit i 1970. kao bubnjar snimio uvodnu glazbu za kriminalističku seriju „Tatort“ („Mjesto zločina“). Album „Andrea Doria“ mu je 1973. godine s prodanih 100 000 primjeraka donio i komercijalni proboj.

¹⁸ Policijski službenik Hans Seidensticker, Das „Halbstarkenproblem“ ("Problem mladih divljaka"), u časopisu Deutsche Polizei, br. 11/1956 ili u knjizi: Udo Lindenberg: Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama (*Rock'n'roll* i pobuna. Panična panorama), Frankfurt na Majni, 1981., str. 28.

¹⁹ Martin Kersten: Jugendkulturen und NS-Vergangenheit (Kulture mladih i nacistička prošlost), vidi:

http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst04/pst04_kersten.htm

²⁰ "Petticoat & Motorroller: Eine Reise in die 50er Jahre" (Petikout i vespa: Putovanje u pedesete), s Elke Heidenreich i Dietmarom Schönherrom, iz televizijskog serijala radio-televizije WRD „Reise in die 50er, 60er und 70er Jahre“ („Putovanje u pedesete, šezdesete i sedamdesete“), 2001.

²¹ Njemački političar Rezzo Schlauch u intervjuu 2007.

²² Vidi: http://de.wikipedia.org/wiki/Schwabinger_Krawalle.

²³ Juppy je član komune i suosnivač internacionalnog kulturnog centra u Berlinu ufaFabrik te spada među nekoliko osoba u Europi koje najduže žive u komuni. 1968. godine je imao dvadeset godina. Tada je njegova najdraža pjesma bila „Hey Jude“ grupe The Beatles.

²⁴ Heinrich Lübke je za vrijeme nacizma od 1939. do 1945. godine bio geodet i nadglednik gradnje u arhitektonskom i inženjerskom poduzeću kojim je upravljao Albert Speer, Hitlerov glavni nadglednik gradnje „glavnog grada Trećeg Reicha Germanije“. Lübke je po naredbi ministra naoružanja Todta upotrebom prisilnog rada dao izgraditi barake u kojima su kasnije bili smješteni zatočenici koncentracijskih logora. Osim toga je bio i nadglednik gradnje poligona za testiranje novog oružja Peenemünde na baltičkom otoku Usedom. Sredinom šezdesetih u DDR-u objavljeni su dokumenti koji dokazuju da je Lübke sudjelovao u izgradnji koncentracijskih logora. Početkom 1968. godine časopis STERN je Lübkea pribio na stup srama kao „arhitekta konclogora“. Povjesničari su potkrijepili istinitost ovih tvrdnji. STERN je platio i objavio analizu rukopisa koja je dokazala da je Lübke izradio i potpisao planove gradnje za logore. Lübke, kojemu je i zdravlje bilo teško narušeno, dao je ostavku na mjesto predsjednika tri mjeseca prije isteka mandata kako ne bi dodatno naštetio ugledu predsjedničke službe te se povukao iz izborne kampanje za izbor zastupnika u njemačkom parlamentu. Vidi: http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_L%C3%BCbke i www.heinrichluebke.de.

²⁵ Mark Kurlansky: 1968. Das Jahr, das die Welt veränderte (Godina koja je promijenila svijet: 1968.), Köln, 2005., str. 172.

²⁶ Zakoni o izvanrednom stanju stupili su na snagu 28. lipnja 1968. (Napomena autora.)

Njemački izvornik

Deutscher Ausgangstext

2.

Die Ursachen für die »68er-Bewegung« in der Bundesrepublik Deutschland



You don't need a weather man
To know which way the wind blows.¹

Ein neues Lebensgefühl

Egal, wie immer man auch die 68er Bewegung bewerten will, Fakt ist: Nach 1968 war die Bundesrepublik Deutschland ein anderes Land geworden. Die erhebliche gesellschaftliche Sprengkraft der Jugendprotestkultur der späten 1960er Jahre lag vor allem darin, dass die politische Diskussion mit einer Revolution des Lebensstils Hand in Hand ging. »Umbruch, Aufbruch, ein neues Lebensgefühl«, so brachte Rezzo Schlauch, früherer Fraktionsvorsitzender der Bundestagsfraktion Bündnis 90/Die Grünen, in einem Gespräch mit dem Autor in Schlagworten die Bedeutung von »68« auf den Punkt. Schlauch, Jahrgang 1947, studierte 1968 in Heidelberg und kam dort auch mit der Studentenbewegung in Kontakt. Heidelberg war das Basislager für den SDS in Süddeutschland. Für ihn waren das Lebensgefühl und die Aufbruchssituation die entscheidenden Voraussetzungen dafür, dass daraufhin bestimmte politische Geschichten folgen konnten. Dieses neue Lebensgefühl speiste sich aus einer neuen Lust am Leben, einer sexuellen Revolution, Witz, der »neuen Musik« und einem politischen Gewissen. Es galt den »Muff von tausend Jahren unter den Talaren« an den Universitäten zu beseitigen und frischen Wind in den Mief in der bundesrepublikanischen Gesellschaft zu blasen. Die Vorgänge und die Entwicklung bis zur 68er-Bewegung müssen dabei stets vor dem Hintergrund der Situation in den fünfziger Jahren der jungen Bundesrepublik gesehen werden, Jahre, die geprägt waren vom alles dominierenden Begriff des »Wirtschaftswunders« der Erhardt-Ära oder auch von Formulierungen wie »Wir sind wieder wer« nach dem Sieg der deutschen Fußballnationalmannschaft im WM-Finale 1954 gegen Ungarn. Man verdiente endlich wieder Geld und sparte für den Urlaub. Die Vespa trat ihren Siegeszug an und mit dem ersten Auto fuhr man an die Adria. Die NS-Zeit schien vergessen. Ein Trugschluss, wie sich in den 1960er Jahren herausstellen sollte.

»Heimatismusik« in den verstaubten 50er Jahren

Sängerinnen wie Caterina Valente oder Lys Assia versuchten, mit Liedern wie »Ganz Paris träumt von der Liebe« (das sich 1954 in Deutschland mehr als eine halbe Million Mal verkaufte, was zu dieser Zeit außergewöhnlich war) oder »Oh mein Papa« (1954), nach dem verlorenen Weltkrieg die Stimmung einer heilen Welt zu verbreiten. Kulturell dominierte heimattümelnde (»Heideröslein«, »Das alte Försterhaus«, etc.) oder von Fernweh erfüllte Schlagermusik (z. B. »Capri-Fischer«) den deutschen Musikmarkt. Italien wurde zum Land der Sehnsüchte. Zum einen konnten sich die meisten Deutschen dank des Wirtschaftswunders zum ersten Mal überhaupt einen solchen Urlaub leisten, zum anderen waren es eben gerade Schlager wie Rudi Schurickes »Capri-Fischer«, die das Fernweh nährten. Letzterer wurde zur Sehnsuchthymne der Nation und belohnte Schuricke mit einer der ersten Goldenen Schallplatten der noch jungen Bundesrepublik.

Ein Blick auf die Hits der 1950er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland und ihre Titel verdeutlicht das Phänomen. So führte Freddy Quinn 1956 mit »Heimweh« die Hitparade an, Peter Alexander trällerte sich mit »Der Mond hält seine Wacht« auf Position 3. Und Caterina Valente (mit ihrem Bruder Silvio Francesco) rangierte mit »Steig in das Traumboot der Liebe« auf dem vierten Platz.

Seemannslieder und Meeresballaden hatten Konjunktur und der Interpret für diese Musik hatte einen Namen: Freddy Quinn. Er dominierte in diesen Jahren die deutschen Hitparaden. Der 1931 geborene Schlagersänger und Schauspieler stürmte mit Titeln wie »Heimweh«, »Heimatlos«, »Der Legionär«, »Die Gitarre und das Meer«, »Unter fremden Sternen«, »La Paloma« und »Junge komm bald wieder« in einem Zeitraum von zehn Jahren (1956-1966) die Hitparaden. Quinn sang sich zehnmal an die Spitze der deutschen Charts (insgesamt hatte er 23 Platzierungen in den deutschen Top Ten) und war damit Deutschlands erfolgreichster Sänger.

Mehrere Millionen Platten gingen über die Ladentische, was dazu führte, dass Quinn bis heute neben Udo Jürgens und Peter Alexander der erfolgreichste Schlagerstar aller Zeiten ist. Seine melancholischen Lieder drehten sich thematisch um die See und die lockende weite Welt. Sie handelten vom Kommen und Gehen, von Abschied, Einsamkeit und Fernweh. Damit traf Freddy Quinn den Gefühlsnerv eines breiten Publikums im Nachkriegsdeutschland. Seine u. a. von Bert Kaempfert und James Last komponierten und produzierten Seemannsballaden trug er in tiefem Bariton vor. Quinn war der Vertreter einer hausbackenen Musik, die sich an der konservativen Politik in der Bundesrepublik orientierte und das Brave, Biedere, Spießige hervorragend bediente und versuchte, die tiefen Gräben innerhalb der Gesellschaft honigsüß

zuzuträufeln. Als die Rolling Stones und die Beatles mit wilden, rebellischen Tönen in den 1960er Jahren den Musikmarkt eroberten, sang Freddy Quinn, ganz im Sinne konservativer und rechter Kräfte im Land, die versuchten den angeblichen Sitten- und Werteverfall mit Verboten und Strafen zu stoppen, den Titel »Wir«. Es war ein »Protestlied« gegen die aufkommende Bewegung linksorientierter Studenten (»doch wer will weiter nur protestieren, bis nichts mehr da ist zu protestieren? – Ihr! Ihr! Ihr!«), in dem Quinn das sang, was wohl die meisten Eltern dachten. Es dürfte der einzige deutsche Song sein, der sich konkret gegen die aufkommende Jugend-Protestbewegung und gegen das Phänomen der »Gammler« in bundesdeutschen Städten wandte. Die andere Seite derselben Schallplatte mit dem Titel »Für eine Handvoll Reis« (A-Seite) behandelte den Vietnamkrieg und kann als Stellungnahme für Südvietnam und USA interpretiert werden. Beide Lieder trugen dazu bei, eine kontroverse Diskussion um den Künstler Freddy Quinn zu entfachen. Mehr als 30 Jahre später gab Freddy Quinn an, beim Text von »Wir« große Zugeständnisse an seine Plattenfirma gemacht zu haben. Er habe sich im Grunde genommen immer als ein Unterhaltungskünstler gesehen, dem es fern läge, sein Publikum politisch beeinflussen zu wollen. Der Text »strotzt« auch über vier Jahrzehnte später nur so vor abgrundtiefer Abneigung, Ängsten und Vorurteilen gegenüber einer Jugend, mit der sich die Älteren nicht anders mehr auseinandersetzen konnten, als mit »Platitüden« draufzuschlagen:

*Wer will nicht mit Gammlern verwechselt werden? WIR!
 Wer sorgt sich um den Frieden auf Erden? WIR!
 Ihr lungert herum in Parks und in Gassen,
 wer kann eure sinnlose Faulheit nicht fassen? WIR! WIR! WIR!
 [...]
 Die Welt von Morgen sind bereits heute WIR!
 Wer bleibt nicht ewig die lautstarke Meute? IHR!
 Wer sagt sogar, dass Arbeit nur schändet,
 so gelangweilt, so maßlos geblendet? IHR! IHR! IHR!²*

Nikolas Dikigoros, der im Internet einen tabellarischen Lebenslauf von Freddy Quinn zusammengestellt hat, beurteilt die Situation des Jahres 1966 im Nachhinein aus der Sicht eines glühenden Quinn-Fans:

Mit antikommunistischen Liedern wie »Wir«, »Eine Handvoll Reis« und »100 Mann und ein Befehl« – der deutschen Fassung des amerikanischen Pro-(!) Vietnamkrieg-Songs »The Ballad of the Green Berets« – zieht sich Freddy den unauslöschlichen Haß der '68er zu, die nach ihrem erfolgreichen »Marsch durch die Institutionen« eine

*linke Medien-Mafia bilden, die versucht, ihn vom deutschen Musikmarkt zu verdrängen, indem sie ihn als Lügner und Hochstapler darstellt, der u. a. nie zur See gefahren sei. Stattdessen wird englischsprachige Un-Musik (Rolling Stones etc.) in den BRD-Markt gedrückt, mit der die gewaltsame Zerstörung der bestehenden Gesellschaftsordnung, Rauschgiftkonsum u.a propagiert wird.*³

Diese Ausführungen verdeutlichen die verhärteten Fronten, die schließlich in den 1960er Jahren musikalisch und unversöhnlich aufeinander prallen sollten. Es war eben genau die »englischsprachige Un-Musik« von der Dikigoros abwertend spricht, die es schaffte, den Jugendlichen die Augen zu öffnen und die das Verlogene und das Heuchlerische in einer spießbürgerlichen, von Doppelmoral geprägten, Gesellschaft ans Tageslicht zerrte. In seinem Protestsong »The times they are a-changin'« deutete Bob Dylan 1964 an, dass die alten Zeiten vorbei seien und der Wandel unmittelbar bevorstünde. Es ging nicht mehr darum Altes, Überholtes, Vergangenes zu bewahren. Es ging nur noch darum, sich freizuschwimmen oder unterzugehen wie ein Stein: »[...] you'd better start swimming or you'll sink like a stone/For the times, they are a-changing.«

Stellvertretend für den Zeitenwechsel stand auch »(I can't get no) Satisfaction« von den Rolling Stones aus dem Jahr 1965. Ein Titel der von der Musikzeitschrift »Rolling Stone Magazine« als eigentliche Geburtsstunde der Rockmusik bezeichnet wurde.

*I can't get no satisfaction,
I can't get no satisfaction.
'Cause I try and I try and I try and I try.
I can't get no, I can't get no.*⁴

Jagger wollte mit »Satisfaction« die Unzufriedenheit der Jugendlichen seiner Zeit mit der Liebe und dem Leben in einer materialistischen Welt zum Ausdruck bringen. Der Erfolg des Songs hing eng mit dem Text zusammen, der zum einen einige sexuelle Anspielungen enthielt und sich zum anderen gegen das Establishment der Mitt-60er richtete: Ein Zeugnis der aufkommenden Welle sozialer und politischer Songs und Liedermacher in allen Musikrichtungen. Die Kernbotschaft des Songs war die Irritation über die zunehmende Kommerzialisierung der modernen Welt, in der Radiosprecher unnütze Informationen versenden (»When I'm drivin' in my car and that man comes on the radio and he's tellin' me more and more about some useless information supposed to fire my imagination«) und in der ein Mann im Fernsehen, ihm [Mick Jagger. Anmerkung des Autors] erzählte, wie weiß seine Hemden sein

könnten («When I'm watchin' my TV/And that man comes on to tell me how white my shirts can be. Well he can't be a man 'cause he doesn't smoke the same cigarette as me«). Es war ein Song gegen die Bevormundung durch Erwachsene und gegen völlig durchstrukturierte, kommerzialisierte Lebensverhältnisse. Insofern wurde die Textzeile »I can't get no Satisfaction« zu einem wichtigen Protestschrei der 68er Bewegung. In dieser Gesellschaft, so die Aussage, war es unmöglich ein Lebensgefühl von Glück, Vergnügen oder Befriedigung zu entwickeln. Wer glücklich sein wollte, der musste sich vom existierenden gesellschaftlichen Korsett befreien. In dieser Botschaft steckte das Rebellische, das Revolutionäre dieses Liedes, das in den Ohren der älteren Generation wie eine Kampfansage klang. Der Song wurde genau deshalb als Angriff auf den status quo betrachtet. Der Teil, in dem Jagger die Probleme seines Liebeslebens ansprach, wurde als offene sexuelle Anspielung verstanden. Als die Rolling Stones den Song 1966 im US-Fernsehen (in der »Ed Sullivan Show«) spielten, fiel die Zeile »trying to make some girl« der Zensur zum Opfer. Viele amerikanische Radiosender schnitten die letzte Strophe («Come back next week, can't you see I'm on a losing streak«) aus dem Song raus, weil sie glaubten, sie beschäftige sich mit Menstruation. Allein an diesem Beispiel wird die Verklemmtheit und der Mangel an sexueller Freizügigkeit Mitte der 1960er Jahre deutlich. Man darf bei allen politischen Forderungen der Protestbewegungen dieser Zeit nie den sexuellen Aspekt übersehen! Ein anderer deutscher Musiker, der Liedermacher Reinhard Mey, Jahrgang 1942, nahm in seinem Lied »Annabelle« (1972), ähnlich wie Freddy Quinn mit »Wir«, Erscheinungsformen und »Auswüchse« der Studenten- und 68er-Bewegung aufs Korn. Mit Zeilen wie »Du bist so wunderbar negativ, und so erfrischend destruktiv, [...] ich bitte Dich, komm sei so gut, mach meine heile Welt kaputt [...] / Seit ich Anabelle hab', sind die Schuhe unbesohlt [...] und seitdem gehör' ich nicht mehr zur Norm, denn ich trage ja die Non-Konformisten-Uniform [...] / Und zum Zeichen Deiner Emanzipation beginnt bei Dir der Bartwuchs schon« zog sich Reinhard Mey den Zorn der Linken zu. Seine Lieder wurden als »kleinkarierte Schlagermusik« bezeichnet. Kritiker sahen in ihm einen »Heintje für geistig Höhergestellte«. Der Literaturwissenschaftler, Hochschullehrer und Journalist Thomas Rothschild, Jahrgang 1942, schrieb in seinem Buch »Liedermacher«: »Mit dieser Karikatur einer linken Studentin [...] entpuppte sich Reinhard Mey endgültig als einer, der seinen kleinbürgerlichen Zuhörern, die sich ihre heile Welt nicht rauben lassen wollen, nach dem Mund singt.«⁵

Doch zurück in die 1950er Jahre, in denen Sänger und Schauspieler wie Vico Torriani («In der Schweiz«/1955; »Kalkutta liegt am Ganges«/1960), Peter Alexander, Conny Froboess, Peter Kraus und Romy Schneider musikalisch-watteweiche und harmlose Träume schneiderten und auch ein entschei-

dender Grund dafür waren, dass die Eruption und das Protestpotential in den Songs der 68er so gewaltig daherkam. Der »Soundtrack« des Nachkriegs-Deutschland sollte so angenehm wie möglich sein. Heimatfilme, zum Beispiel »Wo der Wildbach rauscht«, »Im weißen Rössl«, »Die Geierwally« oder »Die Sennerin von St. Kathrein«, sollten die weit verbreitete Sehnsucht nach einer heilen Welt, in der die eigene Vergangenheit im Nationalsozialismus ausgeblendet werden sollte, befriedigen. Die Verdrängung dieses Traumas, das Nicht-wahr-haben-wollen der Tatsache, dass man einem Volk angehörte, das den größten Massenmord der Weltgeschichte zu verantworten hatte, verhinderte den Aufbau einer nationalen Identität und eines deutschen Selbstbewusstseins. Traumatisiert vom Zweiten Weltkrieg, gelähmt vom andauernden Kalten Krieg und der nuklearen Bedrohung und der permanenten Angst, dass es zum Einsatz von Atomwaffen kommen könnte. In dieser Situation ging es für die Älteren darum, schnell Geld zu verdienen und sich einen kleinen, bescheidenden Wohlstand zu erwirtschaften. Der Preis, den man dafür zahlte, war ein »eingezogener Kopf« und die Eruption des Unterbewusstseins, als der Druck der Hippies und der Gegenkultur der Jugend zu heftig wurde.

Benimm-Regeln als »Roter Faden«

Die stark verunsicherte Elterngeneration suchte nach Halt im Alltagsleben. Normen und Verhaltensmuster sollten hierbei helfen. Aus diesem Grund erlebten so genannte Anstandsbücher in den fünfziger Jahren einen regelrechten Boom. Ein Beispiel dafür ist der Erfolg, den Erica Pappritz, ehemalige stellvertretende Protokollchefin im Auswärtigen Amt in der Adenauer-Ära und später Legationsrätin, mit ihrem Buch »Etikette« hatte. Das Buch erschien 1956 zum Preis von 26 Deutschen Mark und galt als »Bibel der guten Sitten«, indem es Benimmregeln bis ins kleinste Detail vorgab. Neben Regeln für gutes Benehmen und passende Kleidung (Pappritz sprach sich hier gegen die lange Unterhose für Männer aus), reichte es sogar soweit, dass vorgeschrieben wurde, in welcher Häufigkeit die Toilettenspülung zu betätigen sei. Eine Schicht von klein-bürgerlicher Doppelmoral lag wie eine zähe Masse über der Gesellschaft, eine Schicht, die es aufzubrechen galt. Spannend ist dabei bis heute die Frage, ob man die 68er-Bewegung als jugendlichen Ausbruch und Aufbruch nach Jahren der Flaute und des Stillstands verstehen muss oder ob die 68er-Bewegung nicht eher selbst das Produkt einer sozialen Umwälzung war, die weit tiefgreifender war als alle Impulse, die von den 68ern ausgehen konnten. Führt man sich vor Augen, in welchem Tempo und

auf welchen Gebieten die Bundesrepublik Deutschland sich veränderte – sei es in der Wirtschaft, der Infrastruktur, der Technik und Technologie, der Mobilität, der Kommerzialisierung, der Amerikanisierung und daraus folgend des Lebensstandards, muss man unweigerlich zu der Schlussfolgerung kommen, dass die Studentenproteste ohne diesen bereits eingeleiteten »Wandel« wohl in dieser Form nicht denkbar gewesen wären. Und noch ein Aspekt bzw. eine These verdient, dass man ernsthaft über sie nachdenkt. Da die Geschichte der Eltern die Kinder zu erdrücken drohte, war die Jugendrevolte von 1968 unumgänglich. Neben den spezifischen Problemen, die die jugendliche Generation plagten und gegen die sie aufbegehrte, ging es auch darum, die nicht bewältigte Vergangenheit der Eltern zum Austragen zu bringen. So gesehen hatte die Revolte auch etwas von einer Art »stellvertretenden Rebellion«.⁶

Im Bereich der Politik wurden gesellschaftspolitische Themen bewusst vermieden. Im Vordergrund stand der Aufbau einer blühenden Wirtschaft, was gleichzeitig eine bedingungslose Integration in die westliche Staatengemeinschaft unter Führung der USA bedeutete. Kritik am Vietnamkrieg war unerwünscht.

Warten auf den »Ausbruch des Vulkans«

In diesen erzkonservativen und muffigen fünfziger Jahren gab es für Jugendliche kaum Möglichkeiten, sich frei zu entfalten. Jugendliche hatten zu kuscheln. Jugendbewegungen konnten sich kaum entwickeln und gesellschaftspolitische Wirkungen erzielen. Das war in der benachbarten Schweiz nicht anders, wie sich der Schriftsteller Urs Widmer, Jahrgang 1938, erinnert:

Alle schienen auf irgendetwas zu warten. Die fünfziger Jahre waren auch eine Art Latenzzeit für das, was dann in den sechziger Jahren geschah. Die Schulen waren nach Geschlechtern getrennt, die Studenten trugen Krawatten und sagten Sie zueinander. Mit farbigen Socken oder einem offenen Hemd ins Konzert: eine Katastrophe. Eine Zeit, in der jeder in einem, von heute aus gesehen, grotesk engen Korsett von Konventionen, Benimmregeln, Verboten eingeschnürt war. Ein Zustand, der danach schrie, verändert zu werden. Und der dennoch wie für alle Ewigkeiten zementiert aussah.⁷

Es ist geradezu bezeichnend für diese Zeit, dass die Adenauersche Wahlkampfparole »Keine Experimente!« zu den Bundestagswahlen 1957 ihm und

seiner Partei den größten Wahlsieg in der Geschichte der deutschen Demokratie eingebracht hatte. Das war es auch, was die Eltern ihren Kindern vermitteln wollten: »Keine Experimente!« Damit war ein Streben nach Sicherheit, ein ordentliches Leben und Geldverdienen gemeint, damit es den Kindern nicht so erginge wie den Älteren, die gezeichnet waren von Arbeitslosigkeit, Armut und Weltkrieg. Die Monotonie, die Langeweile, die Trägheit, die Engstirnigkeit und die »Freizeitbeschäftigungen« der Erwachsenen hat auch Rockmusiker Udo Lindenberg als Schüler in der Kleinstadt Gronau in den 1950er Jahren erlebt:

Vielleicht gehen sie zum Schützenfest und tanzen da einen aus und besaufen sich. Spielen die total genormten Spiele einer kleinen, engen, zickigen Gemeinde. Das fand ich alles so spärlich geraten, das war nicht das Leben aus dem Vollen. Das war nicht das Leben als Abenteuer, das war so' ne unheimlich kleine Version. Hard Times in the town. Fünfziger Jahre.⁸

Let's Rock – Rock'n'Roll als Ventil für die Jugend

Es war der Rock 'n' Roll, der erste Verkrustungen aufbrach und ein Ventil für die Jugend lieferte. Erste Konzerthallen und Kinosäle gingen bei Auftritten von Bill Haley zu Bruch.⁹ Acht Wochen stand »Rock Around the Clock« an der Spitze der amerikanischen Charts. Der Song läutete die definitive Geburtsstunde des Rock'n'Roll ein und mit ihm die erste rebellische Jugendbewegung. In der Medienberichterstattung wurde Bill Haley als »amerikanischer Massen-Aufpeitscher«, die Jugendlichen als Rowdys und Kriminelle bezeichnet.¹⁰

Dieser Feldzug wider die letzten bescheidenen Reste von Anstand und Selbstachtung rollte wie ein organisierter Überfall ab. Es begann am 26. Oktober im Berliner Sportpalast. Das Fazit der »Musikschlacht« war nach zweistündiger Saaldemolierung ein Schaden von über 60 000 Mark. Dieser erfolgreiche Start garantierte natürlich ein »volles« Haus für die Ernst-Merck-Halle in Hamburg: die Halbstarken von der Unterelbe waren durch die Erfolgsmeldungen von der Spree aufgefordert zu zeigen, dass sie an schierer Brutalität hinter den Berliner Rock-and-Roll-Kommandos nicht zurückstehen. Ergebnis: für 30 000 Mark Trümmer. Trotz dieser Vowarnungen

wurden die Polizeidirektoren nicht hellhörig. Am 28. Oktober, dem Tag der Papstwahl und des Einzugs der britischen Königin ins Oberhaus, lieferten in Essen 1 000 Polizisten der sechsfachen Anzahl von Haley-»Fans« die dritte Saalschlacht. Einen Tag später zeigten auch die Stuttgarter, dass sie mühelos 6 000 Rowdys auf die Beine bringen, wenn es zu beweisen gilt, wie stark die Haufen unerzogener Flegel in diesem Land sind. Weder in Hamburg, noch in Essen, noch in Stuttgart kam die Polizeidirektion auf die einfache Idee, nach der Orgie im Berliner Sportpalast der inszenierten Wiederholung von vornherein durch ein Verbot der Rowdy-Treffen Einhalt zu gebieten.¹¹

Deutschlands »Vorzeigerocker« Peter Kraus stellte sich nach Bill Haleys legendärem Sportpalastauftritt die Frage, was das noch mit Musik zu tun hätte, wenn alles kaputtgeschlagen wird? Und BILD-Leser Jakob Theobald aus Rodenkirchen forderte nach den Haley-Krawallen: »Schlussmachen mit diesem unsinnigen und geistlosen Urwaldgetöse, das die Bezeichnung Konzert nicht verdient.«¹² Doch der Rock'n'Roll war nicht mehr zu stoppen. Er wirbelte in der 50er Jahren das Musikgefühl ganzer Generationen durcheinander, deren Stars Bill Haley, Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard und Elvis Presley hießen. Wer die Chance hatte, Chuck Berry im Sommer 2007 in Berlin auf seinem einzigen und vermutlich letzten Konzert in Deutschland live zu erleben, dem dürfte klar geworden sein, wofür Rock'n'Roll bis zum heutigen Tag steht. Der zu diesem Zeitpunkt 80 Jahre alte Musiker »brannte« ein wahres Feuerwerk an Leidenschaft, Kraft und Sex ab. Jede Geste, jede Bewegung löste beim altersmäßig bunt gemischten Publikum Beifallsstürme aus. Bei seinen Klassikern wie »Memphis Tennessee«, »Sweet Little Sixteen«, »Roll over Beethoven«, »Carol« und natürlich dem unvergleichlichen »Johnny B. Goode«¹³ bebte der Boden, hunderte Fans stürmten an den Bühnenrand, um, wie »aufgezogen«, dem Pionier des Rock'n'Roll zu huldigen. Das Rebellische des Rock'n'Roll war greifbar an jenem Abend und gab auch den Jüngeren ein Gefühl dafür, welch Protestpotential und welche unbändige Kraft in dieser Musik steckt. »If you tried to give rock and roll another name, you might call it »Chuck Berry«, so hat es John Lennon einmal auf den Punkt gebracht. Die Beatles haben einmal erwähnt, dass sie ohne Berry niemals angefangen hätten, Musik zu machen. Die Rolling Stones starteten ihre Karriere mit Chuck-Berry-Songs und spielten auch später mit ihm zusammen Songs wie »Carol« ein. Die Basis des Rock'n'Roll der 1950er Jahre gaben der Rockmusik der 68er erst die richtige Würze und Schärfe. Udo Lindenberg erlebte damals den »Siegeszug« des Rock'n'Roll in der Kleinstadt Gronau wie ein Erdbeben:

Bill Haley hat uns damals irgendwie vorprogrammiert. Damals knallte er so in unser Leben rein. [...] es war 'ne unheimlich miesige Zeit damals. [...] das deutsche Volk schaffte ganz brav und baute neue Häuschen auf und Panik und Randalen waren da überhaupt nicht erwünscht [...] und es gab sehr viele Schlager und der Himmel hing voller Mandolinen, und es schnulzte also nur so vor sich hin, bis dann plötzlich granatenmäßig also der Rock 'n' Roll da irgendwie einschlug und da irgendwie so ein Erdbeben verursachte und so 'ne gesunde Unruhe ins Land brachte, so 'ne Randalen, irgend so was, Vorläufer von Punk und Panik gewissermaßen.¹⁴

Der Rock 'n' Roll wurde zum Ausdrucksmittel des jugendlichen Protests gegen die Elterngeneration. Gegen ein entleertes, nur an Geld und Karriere orientiertes Leben, gegen Moral und Anpassung, gegen Heuchelei, Spieß- und Kriechertum. Der Zorn und die Wut der »Halbstarken« fanden in den Rock 'n' Roll-Songs einen geeigneten Überbringer der Protest-Botschaften. Statt weiter Peter Alexander mit »Der Mond hält seine Wacht« ertragen zu müssen, wurden Rock 'n' Roller wie Little Richard (»Tutti-Frutti«), dessen Musik als »Niggermusik« verpönt war, Chuck Berry oder Elvis mit ihren »Randalen-Platten« zu Botschaftern gegen die konservativen, uralten Erziehungsmodelle. Rock 'n' Roll wurde zur Grundlage der westlichen Rock- und Popmusik und zu einem Anker der Hoffnung und der Träume, eines Tages, mit Hilfe der Musik, dem spießbürgerlichen Leben in der Provinz zu entfliehen. Daran klammerte sich auch der damalige Schüler Udo Lindenberg, Jahrgang 1946, in seinem kleinen, westfälischen Heimatstädtchen Gronau.

Ich hab' mir gedacht, über die Musik – über irgendwas Ausgeflipptes kommt man raus aus diesem Mief, der einen irgendwann – vielleicht schon, wenn man 20 ist – müde macht. Ich wollte nicht so leben: dass man sich abends vor die Glotze setzt und 'n Bier trinkt und sagt: »Oh, ich bin froh, dass ich meinen Job hab', und morgen früh geh' ich wieder hin.« Jeden Tag acht Stunden mach' ich irgendeinen Job, der mich gar nicht antörnt, aber das ist eben so. Wo sind denn hier die Abenteuer? Ich hab' immer total auf Abenteuer gestanden. Und ich hab' den Eindruck gehabt, über die Musik könnte man es ganz gut machen.¹⁵

Die ersten Unruhen

Die Halbstarkenkrawalle in der 50er Jahren mit ihren schweren Ausschreitungen verfolgten allerdings noch keine klare Ideologie. Man probte den Aufstand gegen die Langeweile und die Elterngeneration, ohne Konzepte dagegen setzen zu können. Aber auch hier legte bereits die Musik, in Gestalt des »Schreckgespenstes« Rock'n'Roll Energien frei, die bis zu diesem Zeitpunkt von Schlagerschnulzen unterdrückt wurden. Mit dem Schlachtruf »Rock'n'Roll« auf den Lippen lieferten sich Jugendliche 1956, dem Jahr der Wiedereinführung der Wehrpflicht, dem Jahr der Ernennung von Bundesverteidigungsminister Franz-Josef Strauß und dem Verbot der KPD, Straßenschlachten mit der Polizei. Die Lunte brauchte nur noch den Funken, um das Faß zur Explosion zu bringen. Der Rock'n'Roll entzündete es. Die »Ordnungshüter« sprachen voller Abneigung und Hass von der Jugend:

Johlend und pfeifend, randalierend und tobend gefallen sie sich in der Rolle von Klamaukhelden. Lahmlegung des Straßenverkehrs, Widerstand und Landfriedensbruch, Sachbeschädigungen und Körperverletzungen sind die »Erfolge« dieser buntkarierten Igelhaarigen, die mit Kaugummi und Schlagringen der Polizei entgegen-treten. Aufgeputscht und angeregt durch eine mehr als billige Sensationspresse, geht ihnen jegliche Autorität »auf die Nerven« und sie suchen krampfhaft nach Anlässen, vor ihren Flittchen demonstrieren zu können, dass ihnen keiner kann. Man fragt sich, ob das unsere Jugend ist!¹⁶

Die noch fehlende Reflexion durch die Jugendlichen wurde Ende der 1960er Jahre durch die Studentenproteste und ihre Folgewirkungen der so genannten 68er-Generation gründlich nachgeholt. Sie ging mit der Verstrickung der Elterngeneration in der Nazizeit hart ins Gericht, demaskierte Altnazis, die noch immer an den Schaltstellen der Macht saßen und wandte sich gegen das Vergessen. Die Idole der 50er Jahre wie James Dean (»Denn sie wissen nicht, was sie tun«), Bill Haley (»Rock Around the clock«), Elvis Presley, der als berühmtester US-Soldat der Bundesrepublik die Rock'n'Roll-Begeisterung richtig entfachte, oder Ricky Nelson (Be-Bop Baby/1957; »Hello Mary Lou/1960) klopften eher noch zaghaft an den Grundmauern der Geschlechterrollen und an der sexuellen Verklemmtheit im Adenauer-Deutschland. Noch war an den Siegeszug der Jugendkultur, der in den Sechzigern einsetzen sollte, nicht zu denken. Doch eine Minderheit rüttelte zumindest schon an den Zäunen der Erwachsenenwelt – die Halbstarken.

Energien bündelten [...] die Filme von James Dean, die Musik von Elvis Presley oder seines deutschen Pendants Peter Kraus, Motorroller und Jeanshosen. Es gab wohl unter westdeutschen Jugendlichen ein diffuses Unbehagen gegenüber den konservativen Strömungen der Adenauerära. Das Unbehagen artikulierte sich jedoch ohne eigentliche Reflexion seiner Ursachen vorwiegend in der hemmungslosen Adaption der jugendlichen Lebenswelt an amerikanische Kulturimporte.¹⁷

So erinnerte sich Elke Heidenreich an die Teenagerzeit: »Als James Dean starb, hatte ich richtigen Liebeskummer.«¹⁸ Die im Jahre 1956 gestartete BRAVO propagierte das Idealbild eines modernen, aufgeklärten Teenagers. Für hunderttausende Halbwüchsige wurde die Jugendzeitschrift zu einer wichtigen Informationsquelle.

Die Teenagerkultur

Auslöser für die neuen und entscheidenden Impulse, die die Jugendkulturen nachhaltig beeinflussten, kamen aus den USA. Im Nationalsozialismus hatte alles, was aus den Vereinigten Staaten kam, als ein Zeichen von Dekadenz gegolten. So wurde der Jazz als »Negermusik« verunglimpft und war verboten. In den konservativen 1950er Jahren wurden amerikanische Unterhaltungsformen von zahlreichen Pädagogen weiterhin diskriminiert. Es war logisch und naheliegend, dass es die Jugend war, die die USA, die Rockmusik und das damit verbundene Lebensgefühl als ihr Ausdrucksmedium entdeckte und es ins Zentrum der Bedeutung rückte. Dementsprechend bildete sich ein neues Bewusstsein bei den Jugendlichen, das auf amerikanischen Vorbildern basierte. Allerdings reagierte die Konsumindustrie sehr schnell und vermarktete Identifikationssymbole wie z.B. Jeans und machte so den »American Way of Life« möglich, mit dem sich viele Jugendliche ja eigentlich abgrenzen wollten. Der allgemein steigende Wohlstand in den 50er Jahren in den Vereinigten Staaten hatte im Bereich der Musik eine stetig wachsende Palette der Publikumsgruppen zur Folge und für jede gab es Angebote: Von Hillbilly bis Blues, von Swing bis Modern Jazz. Seit 1955 gibt es die amerikanischen Billboard-Hot-100-Charts, gewissermaßen die Leistungsskala für Tops und Flops. Die Zahl der Radiosender in den USA war deutlich angewachsen; der Nährboden für die Entwicklung der Rock- und Popmusik war bereitet. Und auch in der Bundesrepublik sollte es der wirtschaftliche Aufschwung der 1950er Jahre sein, der, wie auch in England und den USA, als eine entschei-

dende Ursache für den Durchbruch der Teenagerkultur gelten kann. Es formierte sich eine eigenständige, selbstbewusste jugendliche Gruppe, die über eigenes Taschengeld verfügte, modische Kleidung kaufen konnte und vor allem über Transistorradios den internationalen Popsound, den Rock 'n' Roll, der auf den amerikanischen Besatzungssendern lief, zu sich nach Hause holte. Die Mobilität dank zunehmender Motorisierung stieg an. All diese Faktoren trugen schließlich dazu bei, dass sich eine »Teenager-Kultur« herauskristallisierte, die pädagogisch organisierten Einflüssen schnell entwuchs, für die kommerzielle Faktoren zunehmend wichtiger wurde und für die Elemente wie Freizeit, Freundschaft und Liebe sehr wichtig war. Mitte der 1960er Jahre sammelte sich dann die Protestbewegung, die sich aus Schülern mit höheren Abschlüssen und Studenten zusammensetzte. Sie grenzte sich durch Kleidung, Gebärden, selbstbewusste Ausstrahlung und die Bevorzugung bestimmter Arten von Rock- und Popmusik ab.

Ich habe es so erfahren, dass die Musik quasi der Humus war, die Basis, wo dann die zarten Pflänzchen sprießen konnten und sich von außen die Konflikte entzündet haben.¹⁹

Ab 1960 war eine zunehmende Politisierung unter den Jugendlichen, besonders den Gymnasiasten und Studenten, zu beobachten. Mit dem Ausschluss des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes aus der SPD im Jahr 1961 kann man den Beginn der Studentenbewegung datieren. Wenn später allerdings von der »68er-Bewegung« gesprochen wurde, dann ist das sicherlich eine Fiktion. Denn es war immer nur eine Minderheit der Studenten an der Bewegung beteiligt. Die Mehrheit orientierte sich an den in den Parlamenten vertretenen Parteien, den Kirchen oder war politisch ohne klare Ziele. Zu Beginn der 60er Jahre hatte das viel zitierte »Deutsche Wirtschaftswunder«, das zahlreiche gesellschaftliche Probleme verdeckt hatte, an Strahlkraft verloren. Und ein Ereignis wurde, aus der Nachbetrachtung, für nicht wenige zu einem Vorläufer der 68er Proteste und der Studentenunruhen.

Die Schwabinger Krawalle

Auslöser war eine Gruppe von jugendlichen Straßenmusikanten in München, die am 21. Juni 1962 noch nach 22.30 Uhr spielte. Ein Stadtrat und Anwohner der Leopoldstraße riefen die Polizei. Beim anschließenden Versuch die fünf Musiker vorläufig festzunehmen, kam es zu Rangeleien mit Jugendlichen und die Situation eskalierte. Noch in dieser Nacht und an den folgenden

vier Tagen kam es in der gesamten Umgebung der Ludwig-Maximilian-Universität zu Straßenschlachten zwischen mehreren tausend vor allem jugendlichen Protestteilnehmern und teilweise berittenen Polizisten. Insgesamt kam es zu 200 Festnahmen, einige Personen wurden später zu Gefängnisstrafen verurteilt. Es gab heftige Kritik an der Vorgehensweise der Polizei. Ein Protestteilnehmer war der damals eher unpolitische 19 Jahre alte, spätere RAF-Terrorist Andreas Baader. Seine Mutter berichtete, dass ihr Sohn unter dem Eindruck der Ereignisse zu ihr gesagt hatte: »In einem Staat, wo die Polizei mit Gummiknüppel gegen singende Leute vorgeht, da ist etwas nicht in Ordnung.«²⁰ Im Vergleich zu den 68er-Protestbewegungen entstanden die Schwabinger Krawalle spontan und unorganisiert. Auch erhoben die Teilnehmer keine konkreten politischen Forderungen. Es waren eher Schüler und Auszubildende beteiligt und weniger Studenten. Trotzdem zeigte sich zu Beginn der 1960er Jahre, dass Jugendliche sich nicht mehr einschüchtern ließen und auch gegen die Obrigkeit rebellierten.

Sand im Wirtschaftsgetriebe

1966 schlug die Rezession in Deutschland zu und beendete die Illusion von einem ungehemmten Wirtschaftswachstum. Der Glanz des »Wirtschaftswunder-Deutschlands« der Adenauer-Ära verblasste. Inflation und Arbeitslosigkeit stiegen an. Mit dem Bau der Mauer fünf Jahre zuvor schien die Deutsche Einheit in unerreichbare Ferne gerückt. Medien wie Film und Literatur befassten sich mit den gesellschaftspolitischen Problemen in der Bundesrepublik. Das bereits 1962 von Filmemachern unterschriebene »Oberhausener Manifest« (»Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen...«) war ein Sturmlauf gegen das Kommerzkino und eine Rebellion junger Regisseure gegen Bestehendes und für kommende Umbrüche und Aufbrüche in der Gesellschaft. Rainer Werner Fassbinder entwarf den Autorenfilm als Reaktion auf die Heimatfilme der 1950er Jahre und leitete den Generationenbruch mit ein. Die Zeit war geprägt von kulturellen Veränderungen, beispielsweise in der Kunst durch Joseph Beuys, in der Literatur durch die so genannte Beat-Generation um William S. Burroughs, der eine individuelle Freiheit abseits gesellschaftlicher Normen forderte. Burroughs, dessen Werke häufig der Beat-Generation zugerechnet werden, sagte in seinem 1959 erschienen Roman »Naked Lunch« Phänomene wie AIDS, die Verbreitung von Crack und andere gesellschaftliche Entwicklungen voraus. Seit der Veröffentlichung wurde »Naked Lunch« ein Teil der aufkommenden Gegenkultur in den 60er Jahren. In der Musik entwickelten sich die Genres Rock und Pop. Der Siegeszug der Beat-

musik, die nun auch in Deutschland Einzug hielt, war nicht mehr aufzuhalten und sorgte für ein neues Lebensgefühl bei den Jugendlichen. Das was aber am schwersten auf der noch jungen Bundesrepublik lastete, war die fehlende Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Dieser entscheidende Punkt war eine Belastung für den natürlichen Generationenkonflikt. Die Kinder begannen, ihren Eltern unbequeme Fragen über deren NS-Vergangenheit zu stellen. Auch Juppy, Kommunarde und Mitbegründer der ufaFabrik in Berlin, quetschte seinen Vater nach eigenen Angaben »bis auf die Unterhose« aus:

Vorab muss man erstmal festhalten, dass niemand, da sind die Deutschen vorbildlich, der Generation der Väter so viele Fragen gestellt hat, wie wir es getan haben. Es war eine gefühlvolle Zeit voll positiver Ekstase. Und die Beatles waren die ersten Musiker vor den Rolling Stones, die keine Nazi-geschnittenen Frisuren hatten. Da kann man sich vorstellen, wie die Welt damals ausgesehen hat, wenn die Beatles schon revolutionär waren. Die Welt hat sich seitdem extrem verändert.²¹

In der Politik mussten die Kinder mitansehen, dass Heinrich Lübke trotz seiner NS-Vergangenheit zwei Mal von CDU und CSU, von 1959 bis 1969, zum Bundespräsidenten gewählt wurde und dass, nach dem Sturz des Bundeskanzlers Erhard, 1966 eine Große Koalition aus CDU und SPD an die Macht kam, an deren Spitze mit Kurt Georg Kiesinger ein Kanzler stand, der Mitglied der NSDAP gewesen war. Wirtschaftsminister Karl Schiller (SPD) hatte der NSDAP und sein Parteikollege Lauritz Lauritzen, Wohnungsbauminister, hatte der SA angehört. Verteidigungsminister Gerhard Schröder (CDU), nicht verwandt mit dem späteren SPD-Bundeskanzler, war kurzzeitig SA-Mann und bis 1941 auch NSDAP-Mitglied gewesen.²² Andererseits hatte Vizekanzler und Außenminister Willy Brandt als Aktivist der Sozialistischen Arbeiterpartei das Nazi-Regime bekämpft und der Minister für gesamtdeutsche Fragen Herbert Wehner war KPD-Funktionär gewesen.

Viele zweifelten angesichts der Bildung dieser Großen Koalition, an den Grundprinzipien des westlichen Demokratieverständnisses. Als eine Reaktion auf diese Koalition fand sich aus Mangel an einer innerparteilichen Opposition eine starke außerparlamentarische Opposition zusammen. Es handelte sich um eine spontane Sammelbewegung ohne wirklich feste Strukturen, beteiligt waren u. a. die Ostermarschbewegung und die Studentenbewegung. Nach der Bildung der Großen Koalition trat die Studentenbewegung immer stärker in Erscheinung. Die junge Generation war verärgert angesichts des Endes der Entnazifizierung und der Entscheidung, die Bundesrepublik



Willy Brandt hält eine Ansprache bei der SPD-Kundgebung im Sportpalast 1968
(rechts: Klaus Schütz, Reg. Bürgermeister, daneben: Bundeswirtschaftsminister
Prof. Karl Schiller)

aufzurüsten. Da Studenten vom Wehrdienst befreit waren, bekamen die Universitäten einen regen Zulauf, das Protestpotential wuchs stetig an:

Doch trotz der zunehmenden Immatrikulationszahlen besuchten 1967 nur etwa acht Prozent der Bevölkerung eine Universität – nach wie vor eine kleine Elite. 1968 gingen deutsche Studentenführer davon aus, etwa 6000 militante Studenten hinter sich zu haben. Aber es gelang ihnen, für eine Reihe von Themen viele tausend Studenten zu mobilisieren.²³

Die zentralen außenpolitischen Themen für die Studenten waren: Der Vietnamkrieg, die Militärdiktatur in Griechenland und die Unterdrückung Persiens durch den autokratisch regierenden Schah.

Die zentralen innenpolitischen Themen, die die Studenten mobilisierten und auf die Straße trieben, waren die aus ihrer Sicht unzureichende Bewältigung der NS-Vergangenheit der Elterngeneration, bestärkt durch die Regierungsbeteiligung früherer NSDAP-Mitglieder, außerdem die Debatte über die Einfügung von Notstandsgesetzen in das Grundgesetz, die im Fall eines zivilen oder militärischen Notstands eine Stärkung der Exekutive und eine Einschränkung von demokratischen Grundrechten vorsahen²⁴, und schließlich die Frage nach der akademischen Freiheit und der Kontrolle über die Universitäten. Gefordert wurde eine Demokratisierung der Hochschulen, ein Ende der »verkrusteten Strukturen« an den Universitäten, zeitgemäße Lerninhalte, soziale Chancengleichheit im Bildungswesen, bessere Lernbedingungen und ein Auswechseln von Dozenten mit Nazi-Vergangenheit. Zwischen 1966 und 1969 waren weltweit Studentenbewegungen dabei, vehement gegen das Establishment, die Eltern-Generation und ihre Fortschrittsgläubigkeit zu protestieren, in den USA gegen die Politik des damaligen Präsidenten Nixon, in der Bundesrepublik gegen die Große Koalition unter Kiesinger.

We shall overcome – Wir werden es überwinden

Kulturell beeinflusst und zu einem Phänomen wurden die Proteste immer dann, wenn es eine Interaktion zwischen Protestgruppen und Musikern gab. Hier sei nur die amerikanische Folk-Sängerin Joan Baez genannt, die bei Demonstrationen des »Free Speech Movement« in den USA sang. Die »Bewegung für Meinungsfreiheit« war eine radikale Studentenorganisation, die im Jahr 1964 an der Universität von Kalifornien in Berkeley gegründet wurde, als Reaktion auf die von der Universitätsleitung veranlasste Einschränkung der politischen Betätigungsmöglichkeiten für studentische Gruppierungen. Joan Baez hatte sich mit den Studenten solidarisch erklärt und gab aus diesem Grund für Tausende von Studenten ein Konzert.

Die ganze Protestbewegung hat solche Formen hervorgebracht, auch mit den gleichen Vorbereitungen. Joan Baez hat ja eine Friedensuni gehabt, wo genau solche Aktionsformen genau einstudiert wurden.²⁵

Joan Baez gilt bis heute als die »Stimme der 68er« oder die »Mutter aller Liedermacher«. Sie war immer mehr als eine Sängerin, seit sie 1959 zum ersten Mal beim Newport-Festival auf die Bühne kletterte. Ihr verdankte Bob Dylan seinen Karriere-Durchbruch, sie machte den Song »We shall overcome« zur Hymne der US-Bürgerrechtsbewegung. Joan Baez ist bis heute das Symbol

2. Die Ursachen für die »68er-Bewegung« in der Bundesrepublik Deutschland

- 1 BOB DYLAN: Subterranean Homesick Blues, 1965.
- 2 FREDDY QUINN: Wir. Erschienen 1966.
- 3 www.dikirogos.150m.com/freddyquinn.htm
- 4 ROLLING STONES: (I can't get no) Satisfaction. Erstmals erschienen im Mai 1965. Höchste Chartplatzierung: Platz 1 in den USA 1965 für drei Wochen, Platz 1 in Deutschland 1965 für sechs Wochen, Platz 1 in Großbritannien 1965 für drei Wochen. Die Single wurde der erste Nummer-Eins-Charterfolg der Rolling Stones in den Vereinigten Staaten und die vierte Nummer Eins in ihrer Heimat Großbritannien.
- 5 Thomas Rothschild: Liedermacher. 23 Porträts, Frankfurt a. M. 1980. Siehe auch http://de.wikipedia.org/wiki/Reinhard_Mey.
- 6 Siehe dazu auch Gerd Koenen: Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967–1977, Köln 2001, speziell Kapitel 3: Meer der Jugend. Eine phantasmagorische Internationale der Jugend, S. 67–94.
- 7 Urs Widmer: »Meine fünfziger Jahre«, in Neue Zürcher Zeitung, 16. Juni 2007. Widmer, Jahrgang 1938, lebt als Schriftsteller in Zürich.
- 8 Udo Lindenberg: Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama, Frankfurt a. M. 1981, S. 6.
- 9 Bei der Vorführung des Films »Saat der Gewalt«, in dem Bill Haley sein »Rock Around the Clock« singt, das 1954 als erster »Rock'n'Roll-Song« gilt.
- 10 Der Abend, 27.10.1958.
- 11 Rheinischer Merkur, 07.11.1958.
- 12 Dieter Beckmann, Klaus Martens: Star-Club, Reinbek b. Hamburg o.J.
- 13 Dieser Song wurde als Beispiel der irdischen Pop-/Rockmusik Teil der »Sounds of Earth«, die mit der »Voyager I«-Mission ins Weltall geschickt wurden.
- 14 Udo Lindenberg: Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama, Frankfurt a. M. 1981, S. 10.
- 15 Udo Lindenberg: Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama, Frankfurt a. M. 1981, S. 8. Lindenberg hatte schon in Kinderjahren ein sehr ausgeprägtes Rhythmusgefühl und ließ keine Gelegenheit aus, um zu trommeln. Sein erstes Schlagzeug bestand lediglich aus Benzinfässern. 1968, nach sechs Lehr- und Wanderjahren in der Tradition der Handwerker, kam er nach Hamburg und entschied sich gegen eine Seemannskarriere. Er wurde Mitglied in einer Folkgruppe und 1969 Schlagzeuger bei den City Preachers, der ersten Folk-Rock-Band Deutschlands. 1969 gründete Lindenberg seine erste Band Free Orbit und spielte 1970 als Schlagzeuger die »Tatort«-Titelmusik ein. 1973 brachte das Album »Andrea Doria« dann den kommerziellen Durchbruch; es verkaufte sich über 100.000 Mal.
- 16 Polizeimeister Hans Seidensticker, Das »Halbstarkenproblem«, in: Deutsche Polizei Nr. 11/1956 oder in: Udo Lindenberg: Rock'n'Roll und Rebellion. Ein panisches Panorama, Frankfurt a. M. 1981, S. 28.
- 17 Martin Kersten: Jugendkulturen und NS-Vergangenheit, siehe <http://www2.huberlin.de/fpm/popscrip/themen/pst05/pst05040.htm>
- 18 »Petticoat & Motorroller: Eine Reise in die 50er Jahre«, mit Elke Heidenreich

und Dietmar Schönherr, aus der WDR-Fernsehreihe »Reise in die 50er, 60er und 70er Jahre« 2001.

- 19 Rezzo Schlauch im Interview 2007.
- 20 Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Schwabinger_Krawalle.
- 21 Juppy, Kommunarde und Mitbegründer der ufaFabrik in Berlin und einer der am längsten in einer Kommune lebenden Menschen Europas. 1968 war er 20 Jahre alt. Sein Favoritensong 1968 war »Hey Jude« von den Beatles.
- 22 Heinrich Lübke war während der Zeit des Nationalsozialismus von 1939 bis 1945 Vermessungsingenieur und Bauleiter bei einem Architektur- und Ingenieurbüro, das Albert Speer, Hitlers Generalbauinspektor für die »Reichshauptstadt Germania«, unterstand. Im Auftrag des Reichsministeriums für Rüstung, mit Rüstungsminister Todt an der Spitze, ließ Lübke Baracken durch Zwangsarbeiter bauen, in denen anschließend KZ-Häftlinge untergebracht wurden. Lübke war außerdem Bauleiter der Heeresversuchsanstalt Peenemünde auf der Insel Usedom. Mitte der 1960er Jahre erschienen in der DDR veröffentlichte Dokumente, die nachwiesen, dass Lübke am Bau von KZs mitgewirkt hatte. Anfang 1968 stellte die Zeitschrift STERN Lübke dann als »KZ-Baumeister« an den Pranger. Geschichtswissenschaftler untermauerten die Richtigkeit dieser Behauptungen. Vom STERN bezahlte und veröffentlichte Schriftgutachten wiesen nach, dass Lübke Baupläne für Konzentrationslager entworfen und diese Dokumente auch unterzeichnet hatte. Der auch gesundheitlich schwer angeschlagene Lübke trat bereits drei Monate vor Ende seiner Amtszeit als Bundespräsident zurück, um das Amt nicht weiter zu beschädigen und aus dem bevorstehenden Bundeswahlkampf herauszuhalten; siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Heinrich_L%C3%BCbke und www.heinrichluebke.de.
- 23 Mark Kurlansky: 1968. Das Jahr, das die Welt veränderte, Köln 2005, S. 172.
- 24 Am 28. Juni 1968 traten die Notstandsgesetze in Kraft. Anmerkung des Autors
- 25 »Sie sollen uns damit in Ruhe lassen«, Daniel Cohn-Bendit im Gespräch mit Albrecht Meier und Amin Lehmann, in: DER TAGESSPIEGEL, 10.06.2007, S. 7.
- 26 Lyndon B. Johnson, Nachfolger des ermordeten Präsidenten John F. Kennedy, sorgte dafür, dass am 19. Juni 1964 das Bürgerrechtsgesetz verkündet wurde, in dem die Rassentrennung aufgehoben wurde.
- 27 Detlef Siegfried: Time is on my side, Göttingen 2006, S. 374 ff.
- 28 Der 1929 geborene Bürgerrechtler Martin Luther King wurde am 4. April 1968 in Memphis erschossen, was den Ausbruch von Gewalttätigkeiten in über 100 amerikanischen Städten zur Folge hatte, bei denen 39 Menschen ums Leben kamen. Infos u.a. unter http://de.wikipedia.org/wiki/Martin_Luther_King. Die Rede von »I have a Dream« ist zu finden unter <http://www.dadalos.org/deutsch/Vorbilder/vorbilder/mlk/dream.htm>.
- 29 Rede von Malcolm X aus dem Jahr 1963, »Message to the Grass Roots«. Der 1925 in Nebraska als Malcolm Little geborene Malcolm X war ein US-amerikanischer Führer der Bürgerrechtsbewegung. Er forderte die Afroamerikaner auf, endlich aufzustehen und zu tun, was auch immer nötig sei, um sich selbst zu verteidigen, »by any means necessary«. Am 21. Februar 1965 wurde Malcolm X Opfer eines Attentats. Anmerkung des Autors. Siehe auch http://de.wikipedia.org/wiki/Malcolm_X

Prijevod s hrvatskog na njemački
Übersetzung aus dem Kroatischen ins Deutsche

Kršić, D. (2012) *Grafički dizajn i vizualne komunikacije, 1950. – 1975.*, U: Kolečnik, Lj., ur., *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.-1974.*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, str. 209–226

DEJAN KRŠIĆ

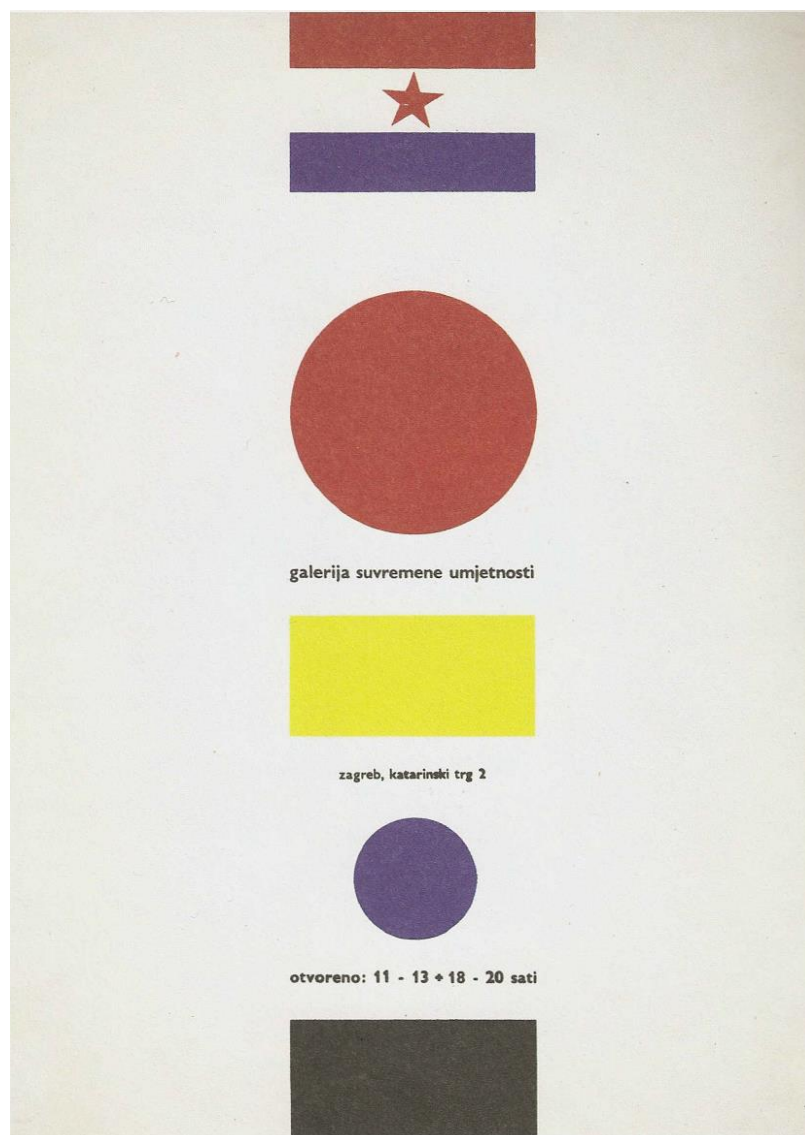
Grafikdesign und visuelle
Kommunikation, 1950-1975



Projekte wie dieses¹ stoßen auf eine Reihe von Schwierigkeiten, die auf verschiedenen Auffassungen und Deutungen bestimmter Begriffe beruhen. An dieser Stelle werde ich lediglich drei Konzepte nennen, die für unsere Beschäftigung mit dem **Verhältnis von Sozialismus und Modernismus** fundamental sind und die gleichzeitig auch die drei grundlegenden Probleme darstellen, mit denen wir uns in diesem Text auseinandersetzen werden. Dies sind der Problembegriff 'Modernismus', die Frage der ideologischen Einstellung zum ehemaligen Jugoslawien und zum System der sozialistischen Selbstverwaltung und die Problematik der Designgeschichte.

Ivan Picelj, *Galerie für zeitgenössische Kunst: Werke aus dem Fundus des Museums*, Zagreb, 1961

Galerie für zeitgenössische Kunst, Zagreb, Katarinski trg 2, geöffnet: 11-13 + 18-20 Uhr
Museum für zeitgenössische Kunst, Zagreb



Problembegriff *Modernismus*

Worauf beziehen sich die Begriffe „Moderne“, „Modernismus“ und „Modernität“? Was ist eigentlich sozialistischer Modernismus? Ist er überhaupt eine separate Erscheinung? Wodurch unterschied sich Jugoslawien diesbezüglich von anderen kommunistischen Staaten des Ostens? Und wo lagen die Berührungspunkte und Ähnlichkeiten zwischen ihnen?

Auf diese Fragen gibt es noch immer keine endgültigen Antworten. In der gegenwärtigen akademischen Proliferation von Theorien kann man für jede These eine Begründung finden. Und außerdem hängen diese Antworten natürlich mit der ideologischen Einstellung derjenigen zusammen, die sie vorlegen. Damit meine ich nicht nur die üblichen politischen Meinungsunterschiede in der Beurteilung des sozialistischen Projektes und seines Erbes, sondern in erster Linie die ideologische Einstellung zum Modernismus selbst. Ist Modernismus als ein einheitliches Projekt anzugehen? Oder geht es um Modernismen, im Plural, um Projekte, die nicht nur ihren formalen, sondern auch ihren institutionellen Erscheinungen nach spezifisch sind?

Wäre es also richtiger, vom Modernismus im sozialistischen Jugoslawien oder vom sozialistischen Modernismus in Jugoslawien zu sprechen? Sind beide vielleicht nur zwei untrennbare Aspekte desselben Projekts? Wie kann man dieses Problem lösen? Fredric Jameson definierte den Postmodernismus als kulturelle Logik des Spätkapitalismus. In der jugoslawischen sozialistischen Gesellschaft war gerade der Modernismus als kulturelle Logik der industriellen Modernisierung die zentrale kulturelle Erscheinung. Das Adjektiv „sozialistisch“ im Syntagma „sozialistischer Modernismus“ bezieht sich also primär auf die gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten, in denen sich der Prozess der industriellen Modernisierung abspielte und in denen die Kunst und Kultur symbolischen, politischen und aufklärerischen Zwecken dienten. Die industrielle Modernisierung, die Paradigmen der modernistischen Kunst und die Entwicklung der sozialistischen Selbstverwaltung und des Designs traten zwischen 1945 und der Mitte der 1970er Jahre nicht nur gleichzeitig auf, sondern waren auch eng miteinander verflochten.

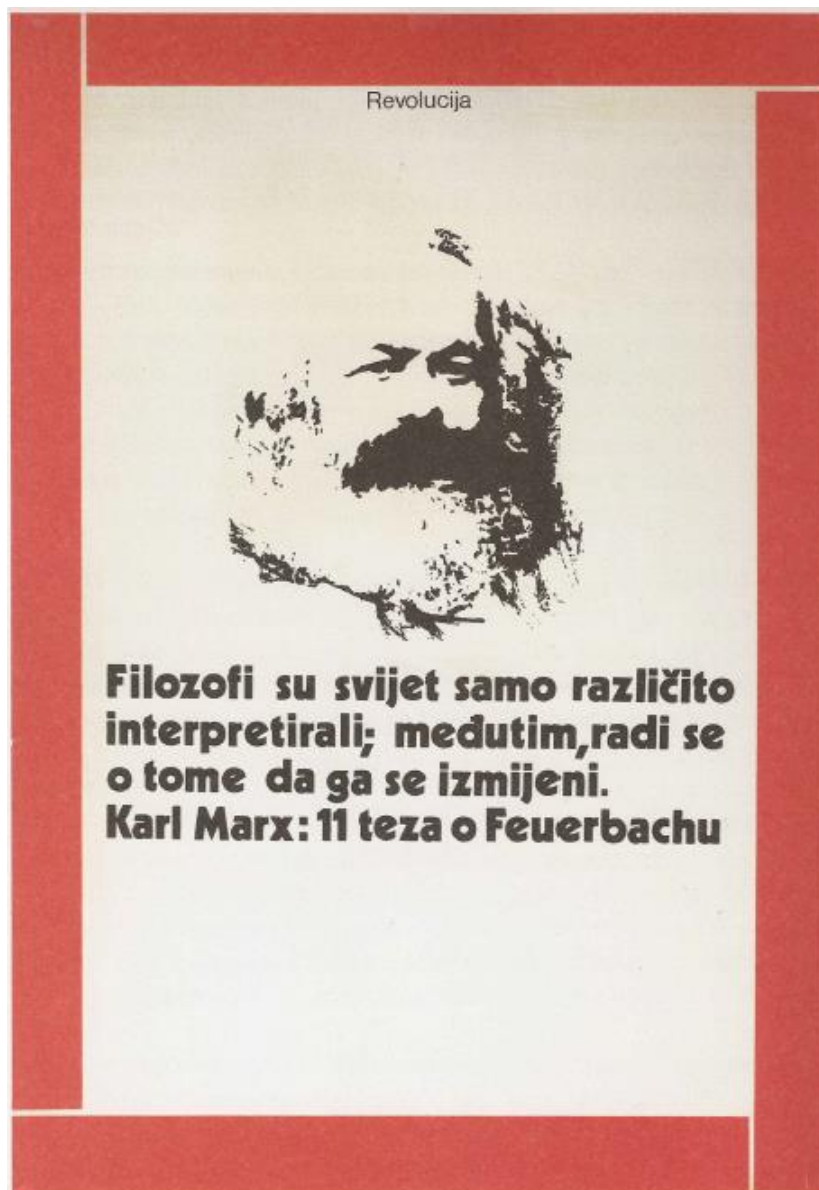
Die Einteilung des Modernismus in den westlichen und östlichen, kapitalistischen und sozialistischen, zentralen und peripheren, kolonialen und postkolonialen zu akzeptieren, würde heißen, auch der Wiederaufnahme der blockpolitischen Spaltung aus den Zeiten des Kalten Krieges zuzustimmen. Obwohl Jugoslawien immer im Kontext des Kalten Krieges zu

betrachten ist, sollte in der Beschäftigung damit und mit dem Sozialismus die kaltkriegerische Terminologie vermieden werden. Die rechte neoliberale Hegemonie besteht nämlich auf Bezeichnungen wie z. B. totalitaristisch, um nicht nur jeden Handlungsversuch, sondern auch jede politische Überzeugung im Einklang mit dem, was Alain Badiou als „kommunistische Hypothese“ bezeichnet, erfolgreich verhindern zu können.²

Boris Bućan, *Entwicklung des wissenschaftlichen Gedankens (Razvoj naučne misli)*, Plakatserie, 1972

Revolution. Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt drauf an, sie zu verändern.

Karl Marx: Elfte These über Feuerbach
Museum für zeitgenössische Kunst, Zagreb



Boris Dogan, *Die Jugend wählt (Omladina glasa)*, Zagreb, 1958

Die Jugend wählt eine heiterere Jugendzeit und bessere Zukunft, ein blühendes sozialistisches Jugoslawien
Museum für Kunst und Gewerbe, Zagreb



Aus diesem Grund sollte vielleicht die kritische Hinterfragung gängiger Thesen heute Priorität haben. Zur Antwort auf die Frage, ob es nur einen oder mehrere Modernismen gibt, kann man nicht durch Reduktion, sondern nur durch Komplexität gelangen: Es gibt einen, aber keinen einheitlichen Modernismus. Es gibt nicht einen „richtigen“ Modernismus (den westlichen), auf den alle andere Modernismen zurückzuführen sind (östlicher, peripherer, provinzieller, kolonialer, postkolonialer Modernismus). Der Modernismus existiert allein in dieser Vielfalt – sie ist die Form, in der er sich mit allen seinen Aporien und inhärenten Widersprüchen verwirklicht. Die innere Aufspaltung ist für den Modernismus gerade deshalb konstitutiv, weil auch die industrielle Modernisierung der Gesellschaft nicht unter perfekten Laborumständen verläuft. Sie ist von gesellschaftlichen Widerständen, Konflikten und Antagonismen, Revolutionen, Klassenkämpfen, Partikularinteressen einzelner Gruppen geprägt und von Meinungsunterschieden dazu, auf welche Art und Weise die proklamierten Ziele zu erreichen sind.

Problematik der „jugoslawischen Kunst“

Die zurzeit in Kroatien vorherrschende Ideologie und die revisionistische Tätigkeit eines Teils der „Fachexperten“ lenken oft von einer nur dem Anschein nach trivialen Tatsache ab, die eigentlich immer im Blick behalten werden sollte: während des größten Teils der Periode, von der hier die Rede ist, war die damalige Sozialistische Republik Kroatien (SR Kroatien) nicht nur Teil des jugoslawischen (sozialistischen, selbstverwaltenden, blockfreien, föderativen, multinationalen und multiethnischen) Staates, sondern auch der jugoslawischen Gesellschaft, d. h. sie gehörte ihrer Kultur-, Kunst- und Designerszene an. So sehr sie auch von dem für ihre Stadt spezifischen kulturellen Klima und von der lokalen Kulturszene geformt waren, fungierten alle damaligen Künstler und ihre Werke auch als Akteure der breiteren gesellschaftlichen Szene der sozialistischen Selbstverwaltung Jugoslawiens. Ihre künstlerische Tätigkeit, Einflüsse, Kommunikation, Zugriff zu Informationen und teilweise auch die Rivalität zwischen ihnen und ihren Poetiken waren von dynamischen Beziehungen zwischen den kulturellen Zentren der jugoslawischen Föderation geprägt: Belgrad, Zagreb, Ljubljana, Sarajevo, Novi Sad, Titograd, Skopje und Priština. Sie wirkten in einem einheitlichen „Raum der jugoslawischen Kunst“, d. h. „auf einem geographischen Gebiet und in einem politischen Umfeld, in dem ein polyzentrisches und dezentralisiertes, aber gleichzeitig auch eine Einheit bildendes künstlerisches Zusammenleben „eines anderen Jugoslawiens“ (1945 – 1991) existierte. Dieses Zusammenleben bestand aus vielen persönlichen und institutionellen Beziehungen zwischen den Akteuren der damaligen

jugoslawischen künstlerischen Szene...“³ Aus diesem Grund ist jede Neuordnung der Geschehnisse auf der damaligen jugoslawischen Kultur-, Kunst-, und Popkulturszene ausschließlich zur „nationalen Kunst“ immer eine Art von Reduktion und Verfälschung der Geschichte.

In diesem Text ist keine ausführliche Auseinandersetzung mit der Frage und Entwicklung der einheitlichen „jugoslawischen Kultur“ vorgesehen. Wir gehen aber von der These aus, dass sie, in dem Ausmaß, in dem sie wirklich existierte, kein Versuch war, eine neue (über)nationale Kultur zu erstellen. Sie sollte aber auch nicht die Entwicklung der charakteristischen Merkmale der Kulturszenen in den Republiken, Regionen und größten urbanen Zentren oder die Entwicklung ihrer Unterschiede verhindern.⁴

Problematik der Designgeschichte

Obwohl in den letzten zwanzig Jahren in Kroatien das Design institutionalisiert wurde (durch Berufsverbände, Hochschulstudium, Übersichtsschauen), werden noch immer keine oder zumindest nicht ausreichend publizistische Arbeiten oder Texte zur Geschichte und Designtheorie veröffentlicht. Wegen des vorherrschenden Medienmodells fehlt überhaupt eine tägliche Beschäftigung mit dem Design. Es gibt keine Fachmagazine und sehr wenige Bücher, die das Design dieser Periode behandeln.⁵ Über die meisten wichtigsten kroatischen Künstler im Bereich des Designs gibt es keine anständigen monografischen Publikationen, ganz zu schweigen von kritischen Studien⁶, die aus puren Tatsachen ein Narrativ über den Designbereich und die Gesellschaft zusammensetzen.

Der Bereich des Designs ist da bedauerlicherweise keine Ausnahme. Dies mag wie alltägliches Gejammer klingen, es gibt aber wirklich keine klare Periodisierung und keine Narrative zu den wichtigsten Ereignissen und Prozessen aus der kroatischen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Geschichte nach dem Zweiten Weltkrieg. Es existieren keine Arbeiten zur Kulturgeschichte des sozialistischen Jugoslawien. Es ist, als wäre Jugoslawien ein ganzes Jahrzehnt kein wissenschaftliches (akademisches) Thema gewesen und als hätte es außerhalb der Popkultur, des Geschichtsrevisionismus und öffentlicher Anschuldigungen überhaupt nie existiert. Es gibt keine wissenschaftlichen Arbeiten, die über die unterschiedlichen Aspekte des politischen Liberalisierungsprozesses, der Entstehung und Entwicklung der Selbstverwaltung und der Bewegung der Blockfreien Staaten, der Agrarreform von 1965, der Studentenproteste von 1968 oder der so genannten

Massenbewegung von 1971 aufklären würden.⁷ Anstatt einer seriösen Fachliteratur überwiegen Mythen, trivialer Sensationalismus billiger Bücher für den Verkauf am Kiosk und oberflächliche Publizistik, die hauptsächlich von den Protagonisten der angeführten Ereignisse selbst und oft mit verspäteter "Einsicht" (oder noch öfter mit Torheit) ohne jeglichen kritischen Abstand verfasst wurden.

Arsen Dedić, *Ein Mensch wie ich* (*Čovjek kao ja*), LP, Jugoton, Zagreb, 1969, Design: Mihajlo Arsovski/P&D



Nach der Veröffentlichung des *Lexikons der Yu-Mythologie*⁸ (*Leksikon Yu mitologije*) begann man die kulturelle Erinnerung und die Jugonostalgie zu vermarkten, z. B. durch unzählige Bücher wie Miljenko Jergovićs *Historisches Lesebuch* (*Historijska čitanka*), Dejan Novačićs *Jugoslawien für Sitzengebliebene* (*SFRJ za ponavljače*), Igor Mirkovićs *Glückliches Kind* (*Sretno dijete*) und Anja Drulovićs *Titos Kochbuch* (*Titova kuharica*). Das Problem liegt also nicht im Mangel an Büchern, sondern im Mangel an Analysen, Reflexionen, jeglichen systematischen und kritischen Übersichten zur jugoslawischen Popkunst und Popkultur und

im Mangel an einer Rezeptionsanalyse zu den internationalen kulturellen und künstlerischen Tendenzen und Modetrends. Mehr Interesse an diesem Thema scheinen ausländische Autoren zu zeigen. Erst in den letzten Jahren sind aus Projekten der unabhängigen Kulturszene einige beachtenswerte Impulse im Bereich der Ethnologie bzw. der interdisziplinären Kulturwissenschaften hervorgegangen.⁹ Das neue Narrativ über die kulturelle Geschichte der SFRJ wird offenbar durch die Anhäufung von zwingend unzulänglichen Publikationen mit genauso unzulänglichen Thesen von „unten nach oben“ aufgebaut und durch die kommenden Generationen deshalb ein zweites Mal aufgearbeitet werden müssen.

Das Ergebnis dieser Situation ist, dass die Tradition des Grafikdesigns aus einer chronologischen Reihung bekannter Namen besteht, aber keine Kontinuität hat. Es gibt nur die Vergangenheit als eine bare Folge von Ereignissen und kein kohärentes Narrativ, keine Geschichte über diese Vergangenheit, d. h. es gibt keine Designgeschichte. Die jüngeren Generationen von Designern, Schülern und Studenten kennen das Werk der älteren jugoslawischen Autoren nur oberflächlich oder überhaupt nicht, obwohl diese sprichwörtlich die Riesen sind, auf deren Schultern sie stehen sollten.

Die Geschichte und Theorie des Designs müssen sich aber global mit einem Problem auseinandersetzen, das wichtiger als das Fehlen grundlegender Fakten auf lokaler Ebene ist. Bezüglich ihrer traditionellen Form tritt die Designgeschichte, was ihre Erfahrungen und Methoden bzw. Ideologie angeht, das Erbe der traditionellen Kunstgeschichte an. Ihre Methode ist vor allem die Stilperiodisierung – *heroic approach*, die auf der Reihung großer Autorennamen (vorwiegend älterer weißer Männer) und auf individuellem Schaffen im Unterschied zur kollektiven Produktion von Objekten und Bedeutungen beruht. Für sie sind die formalen ästhetischen Eigenschaften wichtiger als die Aspekte des gesellschaftlichen Nutzens. Ihr Forschungsobjekt sind vielmehr die kreativen Aspekte der Produktion als der Konsum und wie aus ihm Bedeutung zustande kommt. Dies ist einer der Gründe, weshalb wir ein unvollständiges Bild von der Produktion im Grafikdesign haben. Ein und dieselben Werke einzelner großer Künstler werden aus einem Katalog in den anderen übernommen und erlangen so einen ikonischen Status, wobei die Umstände, in denen sie entstanden sind, unbekannt bleiben. In den bisher veröffentlichten Übersichten der kroatischen Designgeschichte ist so eine Reihe von heroischen Namen anzutreffen (Picelj, Vulpe, Bernardi u. a.), es sind aber nur sehr wenige Informationen darüber enthalten, wie das damalige Publikum auf ihre Werke eigentlich reagierte; wie die Werke in Auftrag gegeben

und bezahlt wurden; welche Honorare die Künstler erhielten; von wem und wie entschieden wurde, welche Werke realisiert werden sollten; durch welche Kanäle ausländische Einflüsse nach Kroatien gelangten; was für Fachliteratur nicht nur zugänglich war, sondern auch wirklich von den Designern gelesen und unter ihnen einflussreich war.

Titelseite des Magazins *Design*, Zentrum für industrielle Gestaltung (CIO), Zagreb, 1969, Design: Hrvoje Devidé



Die Geschichte des Designs sollte sich nicht ausschließlich mit der Analyse der formalen Eigenschaften beschäftigen, da sie in diesem Fall bedeutungslos wäre und den größten Teil der Produktion im Bereich des Designs ausschließen würde. Sie sollte nicht allein die Geschichte der großen Autorennamen und deren Meisterwerke darstellen, denn die Werke sind nicht nur schön gestaltet, sondern haben als Produkte auch eine breitere gesellschaftliche Funktion. Die formalen Aspekte und kreativen Durchbrüche sind natürlich wichtig, aber die Werke haben unabhängig von den streng formalen Kriterien auch einen kulturellen, soziologischen und kommunikativen Wert.

So spärlich die Bereiche des Grafikdesigns und der visuellen Kommunikation auch dokumentiert und narrativisiert sind, ist die Situation im Industrie- bzw. Produktdesign noch schlimmer. Die Erforschung dieser Bereiche der Designproduktion nach dem Zweiten Weltkrieg stößt heute auf weitere Hindernisse. Die Institutionen, die sich mit Design beschäftigten wie das **Zentrum für industrielle Gestaltung** (CIO), existieren nicht mehr und die Unternehmen und ihre wertvollen Archive wurden zerstört.¹⁰ Die Folge ihrer Zerstörung ist, dass es heute schwer ist, die damaligen Leistungen im Bereich des Grafik- und insbesondere des Produktdesigns zu identifizieren. Die Kataloge enthalten nur wenige Informationen,¹¹ die Akteure der damaligen Designerszene sind gestorben, ohne dass Monografien über sie veröffentlicht wurden, die Dokumentation, über die wir verfügen oder die uns zugänglich ist, ist viel zu knapp, die Erinnerungen der Protagonisten sind interessant, aber unzuverlässig und werden mystifiziert. Die meisten Unternehmen, die planmäßig das Design ihrer Produkte entwickelten, existiert nicht mehr und diejenigen, die privatisiert wurden, haben neue Eigentümer, Tätigkeitsbereiche, Unternehmensbezeichnungen (im Kulturbereich wurde z. B. *Jazavac* zu *Kerempuh* und *Cekade* zu *AGM*), Angestellte und eine neue Adresse bekommen. Unzählige Gegenstände des Industrie- und Produktdesigns wurden einmal angewendet und dann weggeworfen. Außerdem wurden im Zuge des Privatisierungsprozesses in der Transitionsperiode die Gebäude vieler Institutionen - insbesondere Hotelkomplexe - renoviert, wobei meistens die von kroatischen Architekten und Designern entworfenen Inneneinrichtungen, Möbel und Dekorationen (Hotelkomplex Haludovo auf der Insel Krk oder Hotel Argentina in Dubrovnik) komplett zerstört wurden. Betriebsarchive sind nur vereinzelt erhalten und auch die, die überlebt haben, wurden nicht konserviert und auch nicht wissenschaftlich aufgearbeitet. Darüber hinaus sind auch ein wenig mythische Ereignisse aufgetreten, wie z. B. als das Archiv und die Bibliothek des CIO verschwunden sind (ein Vorfall, der inzwischen einen legendären Status einnimmt). Alle

diese Fälle weisen darauf hin, dass das Problem der verschollenen und zerstörten Dokumente, die für die Geschichte des Designs nach dem Zweiten Weltkrieg wichtig sind, eine fachgerechte Musealisierung und Archivierung verlangt. Da diese Aufgabe für Enthusiasten zu anspruchsvoll wäre, müsste sie von den öffentlichen Einrichtungen übernommen werden.

Die Geschichte des Designs und der Populärkultur begegnet auch fundamentalen methodologischen Problemen. Nach dem traditionalistischen Muster der Kunstgeschichte basieren die Schlussfolgerungen zur Entwicklung des Designs (und der zeitgenössischen Kunst überhaupt) auf der Aufarbeitung vorhandener Literatur, auf inhaltlich begrenzten persönlichen Einblicken in das Material, auf persönlichen Erinnerungen, Kunstgeschmack und Kunstpräferenzen – kurzgefasst, auf einer begrenzten Menge zugänglicher Informationen über ein außerordentlich komplexes Gebiet. Vielleicht bietet das Google-Paradigma einen Ausgang aus dieser Situation – die Digitalisierung großer Mengen von komplex strukturierten Informationen und ihren Metadaten, d. h. Informationen über diese Informationen. Die Forschung würde dann zukünftig aufgrund dessen durchgeführt werden, was diese Fülle oder Cluster von Daten und ihre chronologische Ordnung über die Quellen selbst aussagen. Die neue Geschichte des Designs und der Populärkultur sollte „inklusiv“ sein, d. h., sie sollte in ihre Narrative auch diejenigen Tendenzen einfügen, die uns nicht vertraut sind und nicht unserem persönlichen Geschmack entsprechen. Denn aus dem Antagonismus zwischen konservativen und modernistischen Tendenzen, zwischen Realismus und Abstraktion, illustrativer Herangehensweise und Entwurf entsteht, was wir heute für wertvoll halten.

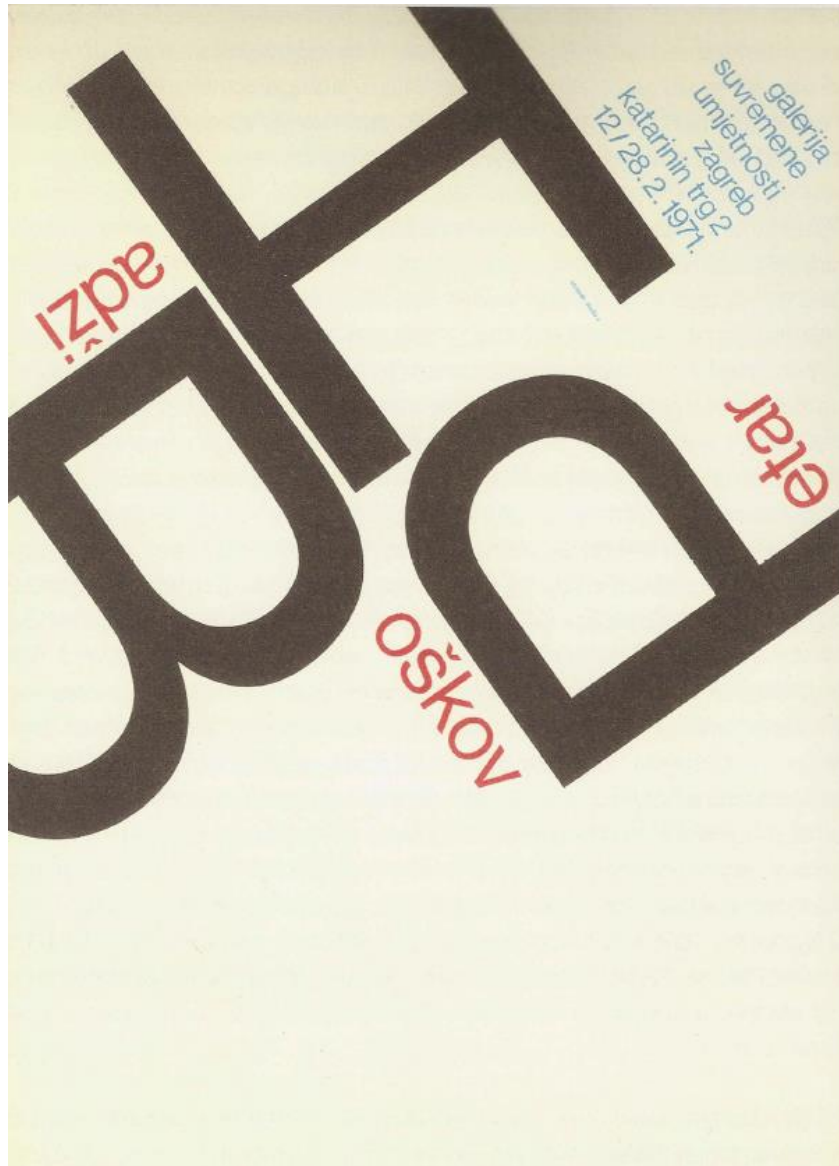
In der Kunstgeschichte wird oft die Verkündung der „Gleichwertigkeit der so genannten reinen und der so genannten angewandten Kunst“ im Manifest der Kunstgruppe EXAT 51 hervorgehoben. Nichtsdestotrotz und ungeachtet der späteren Erfahrungen mit der Pop Art, der konzeptuellen Kunst, Arte Povera und Medienkunst war zwischen 1950 und 1974 zweifelsohne die vorherrschende Norm bei der Bewertung von Kunst- und Kulturwerken, mit denen sich die Ausstellung „Sozialismus und Modernismus“ beschäftigt, gerade die Unterscheidung zwischen der „hohen“ und der „populären“ Kultur und zwischen den Werken der „schönen“ und der „angewandten“ Künste bzw. des Designs gewesen. Die Tatsache, dass es in Kroatien kein Museum oder eine ähnliche Institution gibt, die auf die Sammlung und Dokumentation von Werken des Designs spezialisiert wäre, bestätigt nur, dass das Design als eine Kunst zweiten Ranges angesehen wird. Die vorhandenen Grafik- und Produktdesignsammlungen sind an Institutionen gebunden, die sich mit der bildenden, der

angewandten oder der zeitgenössischen Kunst (Museum für Kunst und Gewerbe, Grafikabinett der Kroatischen Akademie der Wissenschaften und Künste, Museum für zeitgenössische Kunst, Grafische Sammlung der National- und Universitätsbibliothek) und mit der materiellen Kultur (Technisches Museum, Museum der Stadt Zagreb, Ethnologisches Museum) beschäftigen. Auch diese Sammlungen wurden meistens leider nicht systematisch zusammengetragen, sondern nur durch Zufall oder Schenkungen erworben. Der Unterschied im Status zwischen der „hohen“ Kunst und dem Design spiegelt sich auch in der Ankaufspolitik wider. Für die Meisterwerke des Designs (in den seltenen Fällen, in denen sie überhaupt angekauft werden) wird weit weniger Geld angeboten, als für Gemälde oder Skulpturen vergleichsweise weitaus unwichtigerer Autoren. Diese Situation nutzt langfristig niemandem, nicht einmal den scheinbar privilegierten „schönen Künsten“, da sie nur in einen begrenzten Kontext der „lokalen Größen“ und ohne die Wechselbeziehung zur größeren Kunstszene bewertet werden.

Was also den Wert des kroatischen Designs und die Qualität einzelner Werke aus seiner Geschichte betrifft, kann nur eines trivial festgestellt werden: Neben einigen wichtigen, gibt es auch weniger wichtige Werke. Viele, die uns bekannt sind und die wir schätzen, sind wahrscheinlich in einer imaginären allumfassenden Weltgeschichte des Designs nicht wichtig, manche vielleicht doch. Dies können wir noch nicht wissen, da wir nicht alle Werke kennen und zu manchen Autoren, Erscheinungen und Werken keine klare Einstellung haben. Sie sind nicht Teil eines klaren historischen Narratives. Nach der westlichen hegemonialen Perspektive der Geschichte der modernen Kunst/des modernen Designs sind sie nur eine periphere/provinzielle Reaktion auf die Ereignisse im Zentrum. Nur einzelne Namen haben Eingang gefunden in einige Publikationen über das Design - so findet man z. B. Picelj und Arsovski in Brockmanns „Geschichte des Plakates“¹², Arsovski in *The Thames & Hudson Encyclopaedia of Graphic Design & Designers*¹³ oder Bućans Plakat auf dem Titelblatt des Katalogs *Power of Poster*.¹⁴

Mihajlo Arsovski, *Petar Hadži Boškov*, Galerie für zeitgenössische Kunst (GSU), Zagreb, 1971

Ausstellung Petar Hadži Boškov, Galerie für zeitgenössische Kunst, Zagreb, Katarinin Trg 2, 12/28.02.1971



Die grundlegende Idee des Projekts *East Art Map* der slowenischen Künstlergruppe IRWIN – „Die Vergangenheit wurde uns nicht gegeben, sie muss (re)konstruiert werden“¹⁵ – sollte der Leitsatz bei der künftigen Geschichtsschreibung im Grafikdesign sein. Erst sollte das Geschehene rekonstruiert und danach festgestellt werden, was uns davon alles nicht unmittelbar "gegeben" wurde. Dies sollte dokumentiert, verzeichnet und zeitlich und örtlich identifiziert werden. Gleichzeitig sollte eine aktive Auseinandersetzung mit diesen Spuren der Vergangenheit stattfinden, d. h. ein geschichtliches Narrativ darüber konstruiert und festgelegt werden, welche Bedeutung diese Spuren für uns heute tragen. Die Vergangenheit ist nie

„objektiv“ bzw. sie trägt nie „an sich“ eine Bedeutung. Ihre Bedeutung konstruiert immer der Betrachter aus seiner jeweiligen aktuellen Position.

“Erinnerungsfetischismus”

Zu Zeiten des Sozialismus wurde also, wie wir schon erwähnt haben, die Geschichte der Pop- und Massenkultur (darunter auch die des Designs) nicht adäquat dokumentiert, archiviert usw. Einer der Gründe dafür liegt wahrscheinlich darin, dass die akademischen Institutionen, Museen und Galerien in den ehemaligen jugoslawischen Republiken schon traditionell mangelhafte Arbeit leisteten. Was heute besonders auffällt - und sogar überrascht - ist, dass es keine präzise Dokumentation und keine präzisen Texte aus den Zeiten des Sozialismus gibt. Aus heutiger Sicht ist das größte Versäumnis der damaligen Kunstgeschichte wie auch der Designgeschichte und Designtheorie im Entstehen, dass es keine analytischen Texte gibt, die die Rezeption von Kunst- und Designwerken in der Zeit ihrer Entstehung adäquat dokumentieren.¹⁶ Interessante Artikel sind in Zeitschriften verstreut, vor allem in *Čovjek i prostor*¹⁷ (*Mensch und Raum*) oder in der viel weniger bekannten, aber für den Designbereich vielleicht bedeutenderen Zeitschrift *15 dana* (*15 Tage*).¹⁸ In der Letzteren haben sich Radovan Ivančević, Radoslav Putar, Fedor Kritovac, Darko Venturini, Goroslav Keller und andere Autoren darum bemüht, durch ihre Texte das Publikum aufzuklären, und haben insbesondere während der ersten zehn Jahre - im „goldenen Zeitalter“ der Zeitschrift - kontinuierlich das Design promoviert, und die Ausstellungen und manchmal auch die damalige jugoslawische und internationale Designproduktion kritisch verfolgt.¹⁹ Während *Čovjek i prostor* für Fachleute - insbesondere für Architekten - bestimmt war, war das primäre Ziel der Texte in *15 dana* ein breiteres Publikum zu informieren - „Mitglieder des Kulturzentrums, Arbeiter und Beamte der Zagreber Arbeiterkollektive“.

Der französische Historiker **Pierre Nora** betrachtet die globale Obsession mit der Erinnerung, dem Gedächtnis, dem Andenken und dem fetischistischen Sammeln von Memorabilien als ein charakteristisches Phänomen der sog. *post-communist condition*. So wurden z. B. Stücke der Berliner Mauer in Souvenirs und Patronen von Maschinengewehren großen Kalibers in den postjugoslawischen Ländern in Schreibstifte und Schmuckstücke für ausländische Touristen verwandelt. Der Publizist Boris Buden hebt hervor, dass dieses ungewöhnlich große Interesse am Vergangenen und die Obsession mit der tatsächlichen oder erfundenen Vergangenheit eng mit dem Zugehörigkeitsgefühl, der Anerkennung des kollektiven Bewusstseins und der Identitätsbesessenheit verbunden ist.

Der Postsozialismus ist nicht nur in den ehemaligen sozialistischen Staaten des europäischen Ostens, sondern auch global der Vergangenheit, Forensik, dem Suchen nach dem Schuldigen und dem Verurteilen zugewandt. Buden erinnert, dass in Aristoteles' *Rhetorik* zwischen drei Redegattungen unterschieden wird – der Beratungsrede oder der politischen Rede, der Lobrede und der Gerichtsrede d. h. der forensischen Rede.²⁰ Die erste zielt auf zukünftiges Handeln und will auf die Zuhörer einwirken, sie zu einer Handlung bewegen oder von einer Handlung abhalten. Bei der zweiten geht es um die Gegenwart, sie lobt die Tugend und tadelt die Unmoral und Verderbtheit der Zeitgenossen. Die dritte ist auf die Vergangenheit ausgerichtet. Das Ziel des forensischen Diskurses ist es, durch die Konfrontation von Anklage und Verteidigung die Wahrheit festzustellen und über die vergangenen Ereignisse ein Urteil zu fällen. Im sog. Postsozialismus dominiert gerade diese dritte Redegattung²¹. Was können wir aber von Aristoteles über die Geschichte des Grafikdesigns im ehemaligen Jugoslawien lernen?

Vielleicht bietet gerade der Unterschied zwischen diesen drei Redegattungen den Schlüssel zur Deutung der kritisch-theoretischen Texte der sozialistischen Periode, die wir in den vergangenen zwei Jahrzehnten im vorherrschenden forensischen Geiste des Postsozialismus für mangelhaft hielten (wegen des schon erwähnten Fehlens konkreter und präziser Daten, der zu starken Hervorhebung der formalen Analyse, aber auch wegen der „Ideologisierung“ u. Ä.).

Was aber wenn das Archivieren, Verzeichnen und die Dokumentation von Werken, die in der sozialistischen Periode zwischen den 50er und 70er Jahren entstanden waren, nicht aus Versehen ausgefallen war? Was, wenn ihr Fehlen darauf hinweist, dass es in der modernistischen Kultur dieser sozialistischen Gesellschaft einfach kein Interesse am Archivieren und an der Dokumentation gab? Vielleicht war dies eine politische Aussage der Kritiker und Theoretiker, die aktiv an der Kulturproduktion und an der Entstehung von Kunstwerken teilgenommen haben, und die Kunst, das Design, die Popkultur oder den Film nicht von außen, mit kaltem forensischen Blick verfolgt haben, als würden sie Leichname einer toten Kultur analysieren. Dies war vielleicht nur ein Symptom einer Zeit, die auf die Zukunft orientiert war, auf die Produktion des Neuen und Machbaren, auf die Projektion der Zukunft mit dem Glauben daran, dass das modernistische Paradigma ewig dauern würde. Gerade dies ist das Wesentliche am Modernismus: Die Projektion einer „möglichen“ und

„utopischen“ Zukunft ist für die modernistische Weltanschauung kennzeichnend. Die modernistischen Designer und Theoretiker waren nicht an der Musealisierung, Sammlung und Archivierung der *cultural memory* interessiert, sondern an der Zukunft, an der Veränderung der gegenwärtigen und dem Aufbau einer neuen Welt.

Das Design und der Modernismus

Die Ausstellung „Sozialismus und Modernismus. Kunst, Kultur und Politik 1950-1974“ thematisiert eine modernistische Periode, in der die Modernisierung und Entwicklung der jugoslawischen Gesellschaft und Kultur stattfand. Sie begann mit der Einführung der Selbstverwaltung und endete mit der neuen Verfassung von 1974 und der Verabschiedung des Gesetzes über assoziierte Arbeit 1976, das eine Ergänzung und Folgeerscheinung der Verfassung war.

Diese Periode war gleichzeitig auch die erste größere Phase in der Entwicklung des Grafikdesigns und der visuellen Kommunikation im sozialistischen Jugoslawien und in Kroatien - die Zeit einer starken formalen und technologischen Modernisierung. Es erschienen zahlreiche neue grafische Techniken: Vom Buchdruck und der Lithografie wurde auf Sieb- und Offsetdruck, vom Bleisatz auf Anreibe- und Linientypen, Fotosatz und die ersten elektronischen Systeme für Satzherstellung umgestellt. Es sollte allerdings berücksichtigt werden, dass in dieser Periode die politische und kulturelle Landschaft wie auch der Designbereich nicht gleichgeschaltet waren. Diese Periode war von Ambivalenz, Antagonismen, widersprüchlichen Tendenzen und Stagnation gekennzeichnet, man nahm Anlauf und kehrte wieder um, was dem Modernismus auch inhärent und für ihn konstitutiv ist. Das Grafikdesign entwickelte sich also in einer Atmosphäre kontinuierlicher Spannung zwischen der traditionellen illustrativen Herangehensweise der kommerziellen Grafik, die von den „alten Meistern“ vertreten wurde (**Andrija Maurović, Ferdo Bis, Pavao Gavranić, Zvonimir Faist** u. a.) und dem hohen Modernismus im internationalen Stil (**Ivan Picelj**); zwischen angewandter Kunst und industriellem Design; zwischen dem Formalismus der geometrischen Abstraktion und dem neuen Geiste der Popkultur (**Mihajlo Arsovski, Boris Bućan**); zwischen den Werken einzelner Autoren und kollektiven Projekten; zwischen modernistischem Universalismus und Identitätspolitik.

Da es kein klares Narrativ über die Geschichte des Designs in Kroatien und dem ehemaligen Jugoslawien gibt, ist immer wieder zu beobachten, dass Behauptungen aus einer Publikation

unkritisch in die nächste übernommen werden. Doch die bloßen Tatsachen weisen darauf hin, dass mit den banalen und ideologisch gegensätzlichen Klischees über das Verhältnis zwischen Sozialismus und moderner Kunst und zwischen Sozialismus und Design abgerechnet werden muss.

Eines dieser Klischees handelt von der Stärke des jugoslawischen sozialistischen Realismus und vom Kampf für die moderne Kunst als einer Opposition gegen die offizielle Parteilinie. In den revisionistischen Thesen wird dieser Kampf für die moderne Kunst als eine Art Widerstand der gefährdeten bürgerlichen Gesellschaft dargestellt, als Streben, sich den „dominanten Strömungen der europäischen Kultur“ anzuschließen, zu der wir natürlich seit jeher gehören. Ein anderes Klischee sieht im Durchbruch der Abstraktion (Künstlergruppe EXAT 51, Edo Murtić) eine verlängerte Hand der allmächtigen Partei - eine Art machiavellistische Manipulation, die einem totalitären System als Fassade für die restliche Welt dient.²²

Die Wahrheit liegt nicht irgendwo zwischen diesen ideologisch konträren Thesen, sondern ist außerhalb der Logik der Binarität zu suchen. Neben der oft hervorgehobenen und einigermaßen nachvollziehbaren ideologischen Spaltung in der Kriegs- (in Kroatien 1941-1945) und Nachkriegszeit (1945-1950) gab es in der Kunst auch starke Elemente von (modernistischer) Kontinuität. Die Träger dieser Kontinuität waren Pavle Gavranić, Andrija Maurović, Ferdo Bis und Zvonimir Faist – Autoren, die in der Kriegszeit oft für beide Seiten arbeiteten. Ein Großteil der visuellen Kommunikation zwischen 1945 und den frühen 50er Jahren (eine Periode, die üblicherweise mit der Vorherrschaft des sozialistischen Realismus verglichen wird) diente verständlicherweise der Propagierung bestimmter politischer Ideen – der üblichen politischen Agitation, der Idealisierung der sozialistischen Entwicklung und des Stöbarbeiters oder der Propagierung von Ideen, die mittlerweile in Vergessenheit geraten sind und uns etwas fremd erscheinen wie z. B. die touristischen Plakate, die den fleißigen sozialistischen Arbeiter zur verdienten Urlaubsreise ermutigen.²³

Wenn sich der Begriff „sozialistischer Realismus“ in der visuellen Kommunikation nicht nur auf die explizit ideologischen, sondern auch auf die ästhetischen und formgebenden Merkmale bezieht, dann ist es falsch ihn nur in Bezug auf die Thematik, die Wahl politischer Parolen und vorherrschender Motive zu analysieren - wie es in den Texten über die Plakate als die häufigste Form der visuellen Kommunikation dieser Periode meistens getan wird.

Wenn man heute die Plakate als „sozialistisch“ bezeichnet und deswegen oft auch verwirft, wird meistens vergessen, dass sich diese überwiegend agitierenden Nachkriegsplakate nicht viel von den kommerziellen Plakaten der Vorkriegszeit unterscheiden. Im Vergleich zu den Vorkriegsplakaten ist der Duktus manchmal gröber, der Stil unvollkommener, aber die neue Technik und Druckmöglichkeiten, Zugänglichkeit und Qualität der Farbe haben zweifellos auch vieles verbessert.

Die modernistische Kontinuität ist auf den Plakaten der ehemaligen Messegesellschaft **Zagrebački zbor** aus der Vorkriegszeit und den Plakaten von **Zagrebački velesajam** (**Zagreber Messe**) der Nachkriegszeit deutlich zu erkennen. Obwohl die Agitation des sozialistischen Realismus insbesondere in den textuellen Botschaften der Plakate zweifellos vorhanden ist, sollte, wie der kroatische Designtheoretiker und -kritiker **Maroje Mrduljaš** hervorhebt, „nicht übersehen werden, dass auf diesen Plakaten neben den modernistischen grafischen Verfahren, vor allem dem des Collagierens (Zagreber Messe, 1947), auch die Ästhetik der manchmal etwas naiven Stilisierung der Illustration zu den einfachsten Formen, die sich zu einer abstrakten Komposition zusammenschließen (Zagreber Messe, 1953), vorhanden ist“.²⁴ Die dynamischen Kompositionen mit betonten Diagonalen drücken Optimismus, Modernität, Rapidität, die Dynamik der Maschinen und Kraft der Arbeiter aus. Viele dieser Attribute gehören dem Geiste der Modernität an, der gleichmäßig die Einflüsse des *art deco* und der sowjetischen „sozialistischen“ Ästhetik der Nachkriegszeit vereint. Den starken Unterschied zwischen ihnen hat erst der vorherrschende hochmodernistische Kanon der geometrischen Abstraktion festgelegt.

Da das Problem des sozialistischen Realismus in der bildenden Kunst und visuellen Kultur einer umfassenderen Untersuchung und Analyse bedarf, werden wir uns hier nach der Behauptung richten, dass auch der sozialistische Realismus ein Ausdruck der politischen, industriellen und gesellschaftlichen Modernisierung war. Er war also - anders als gewöhnlich behauptet wird – ein Aspekt der Modernität und keine veraltete und der Modernität widersprechende Erscheinung.²⁵ Außerdem enthält der Begriff Realsozialismus in Jugoslawien einige Besonderheiten. In seiner Vorgeschichte, die in die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zurückreicht, galt er als kritische und revolutionäre Kunst und war mit der Diskussion der Linken über die sozial engagierte Kunst verbunden. Ein Beispiel eines solchen Engagements war die Künstlergruppe *Zemlja (Erde)*, in deren Malerei soziale Motive und in deren Architektur modernistische Formen vorherrschten. Überdies gab es auch eine starke

Produktion der Partisanenkunst, was die Situation zunehmend kompliziert. Wir können also die These aufstellen, dass der „Sozialismus“ in Jugoslawien und in Kroatien als eine präskriptive Einstellung zur Kunst eher eine Frage der institutionellen Organisation und des Kampfes einzelner Personen um die Macht auf der Kulturszene und in den Institutionen als eine Frage der Form war.²⁶ Die Geschichte des Agitprops muss neu geschrieben werden.

Im Zuge der allumfassenden Bewegung zur Modernisierung der Gesellschaft wurde die moderne (abstrakte) Kunst also nicht nur stillschweigend toleriert, sondern zweifellos von den aufgeklärten Partei- und Staatsoberhäuptern wenigstens zum Teil sogar gefördert. So haben schon seit 1948 die zukünftigen Mitglieder der Gruppe EXAT 51 - Picelj, Richter und Srnc – vom Staat bestellte Projekte realisiert, vor allem Pavillons für die großen internationalen Ausstellungen. Das Ziel dieser repräsentativen Projekte des jungen Staates war es, sich der Welt – entsprechend dem Selbstbild - als modern und fortschrittlich zu präsentieren.

Ivan Picelj realisierte 1946 und 1947 sein erstes vom Staat bestelltes Werk *Putujuća knjižnica/bibliovlak* (*Reisende Bibliothek/Bibliozug*) für den Verlag Nakladni zavod Zora, für den er auch Ladenfenster entwarf. Picelj, Richter und Srnc realisierten 1948 im Zagreber Kunstpavillon eine Ausstellung von Büchern der Volksrepublik Kroatien in einem betont modernistischen Geiste. Nachdem sie mit ihren Entwürfen den Wettbewerb der jugoslawischen Handelskammer für Pavillons, die Jugoslawien im Ausland repräsentieren sollten, gewonnen haben, folgte die Realisierung ihrer Projekte bei den 1949 abgehaltenen Messen in Wien und Stockholm und 1950 in Hannover und Stockholm. Dann trat Zvonimir Radić der Autorengruppe bei und die Gruppe gewann den Wettbewerb für das Pavillonssystem aus ein paar kleineren Gebäuden für die Messe in Chicago und realisierte ihn. Im selben Jahr entwarf und realisierte die Gruppe in Zagreb und Belgrad die Ausstellung „Bau der Autobahn der Brüderlichkeit und Einheit“ und entwarf einen Pavillon für die Pariser Messe, der aber nicht realisiert wurde.²⁷

Auf der anderen Seite entwarf zur selben Zeit auch Edo Murtić Plakate, bemalte öffentliche Flächen und Fabrikgebäude. Anfang der 50er Jahre reiste er in die USA und brachte mit seiner Rückkehr nach Jugoslawien Einflüsse des abstrakten Expressionismus mit. Die These, dass Murtić „auf Parteiauftrag“ in die USA gegangen war, um sich mit den damaligen Tendenzen bekannt zu machen und sie in Jugoslawien einzuführen, die oft sporadisch erwähnt wird, aber wenig dokumentiert ist, ist eines der häufigsten Beispiele von

Geschichtskonstruktion, wenn es um diese Periode geht. Es ist Zeit, von solchen Behauptungen abzulassen. Die Vertreter und Befürworter des Modernismus waren nicht unbedingt parteigetreue Künstler²⁸, aber auch nicht irgendwelche naive „gute Seelen“, die eingewilligt haben, ihre Werke zum Zwecke des Bruchs Jugoslawiens mit den Ostblockstaaten instrumentalisieren zu lassen. Sie waren Autoren, die die Kunst als ein Instrument für gesellschaftliche Veränderungen betrachteten. Es ging also nicht um die pure Manipulation und Instrumentalisierung der modernistischen Tendenzen in der Kunst, sondern vielmehr um eine klare und konsequente Kulturpolitik, die es schaffte, sich fast zwanzig Jahre lang zu erhalten (von 1948 bis 1968). Einen Höhepunkt erlebte diese Kulturpolitik in der Mitte ihrer Lebenszeit - 1958 mit Jugoslawiens EXPO-Auftritt in Brüssel.²⁹

Die Künstler, die in staatlichen Projekten engagiert waren, waren nicht Modernisten, weil es die Partei so verlangte. Sie waren, wie es alle Modernisten immer sind, Linke, Antifaschisten, Sozialisten, sogar Kommunisten und - wie es Ivan Picelj in unserem persönlichen Gespräch ausdrückte - „der Mensch konnte nach den fürchterlichen Erfahrungen des Faschismus und des Zweiten Weltkrieges nicht anders als linksorientiert sein“.³⁰ Sie hatten als modernistische Künstler aber auch als Gesellschaftsrevolutionäre die Ambition und das Projekt die Welt umzugestalten, wobei sie sich dessen bewusst waren, dass diese Veränderung nicht nur die Wirtschaft und politische Gesellschaftsordnung, sondern auch die Kultur, Kunst, das alltägliche Leben und die privaten Beziehungen einbeziehen sollte.

Diese Umstände verlangen eine neue, vorsichtige und vorurteilslose Analyse vieler Polemiken über die moderne und abstrakte Kunst. Für den Anfang würde es reichen, das Vorwort des Architekten und (was heute diskret verschwiegen wird) eines wahren Parteigetreuen, Neven Šegvić, zu lesen, das er für den Katalog der ersten Zagreber Triennale „Initialausstellung des Künstlerverbands für angewandte Kunst in Kroatien“³¹ 1955 geschrieben hat. Die Interpretation, dass, „in dem starken ideologischen Ton des Vorworts (...) noch immer die politische Ladung des Wiederaufbaus und der Erneuerung dominiert“ oder dass „trotz des starken ideologischen Tons in Šegvićs Text eine Schwenkung in Richtung Funktionalität, Ästhetik und Wirtschaftlichkeit offensichtlich ist...“³², scheint verfehlt. Es geht hier nämlich nicht um einen Konflikt zwischen den Ideologien oder zwischen Politik und künstlerischer Freiheit, sondern um die damalige *Übereinstimmung der politischen und künstlerischen Tendenz*, die das gleiche Ziel hatten - die Entwicklung des Projekts der sozialistischen

Modernisierung. Damals war noch immer der modernistische Universalismus tatsächlich mit dem proletarischen Internationalismus stark verbunden.

¹ Das Buch begleitete die Ausstellung „Sozialismus und Modernismus. Kunst, Kultur und Politik 1950-1974“ im Museum für zeitgenössische Kunst in Zagreb 2011 (Anm. d. Übers.)

² Alain Badiou, *Mračni raspad: o kraju državne istine (Dunkler Zerfall: Über das Ende der staatlichen Wahrheit)*, Maastricht-Zagreb: Jan van Eyck Academie & Arkzin, 2009

³ Jaša Denegri, *Unutar i izvan 'socijalističkog modernizma'? (Innerhalb und außerhalb des 'sozialistischen Modernismus'?)*, in: Irena Lukšić (Hg.), *Šezdesete (Die 60er)*, (Sammelwerk), Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, 2007: 47-67

⁴ Predrag Matvejević behandelt dieses Thema im Buch *Jugoslavenstvo danas – pitanja kulture (Jugoslawentum heute - Kulturfragen)*, Zagreb: Globus, 1982

⁵ Feđa Vukić (Hg.), *Od oblikovanja do dizajna (Von der Gestaltung bis zum Design)*, Zagreb: Meandar, 2003; Feđa Vukić, *Modernizam u praksi (Modernismus in der Praxis)*, Zagreb: Meandar, 2008; Jasna Galjer, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj – Od utopije do stvarnosti (Design im Kroatien der 50er Jahre – Von Utopie zu Wirklichkeit)*, Zagreb: Horetzky, 2004; Jasna Galjer, Arsovski, Zagreb: Horetzky, 2010

⁶ Dies sind vorwiegend Ausstellungskataloge: Željka Kolveshi, *Zvonimir Faist. Diktati vremena (Zvonimir Faist, Diktate der Zeit)*, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2003; Vesna Kedmenec Križić, *Pavao Gavrančić*, Zagreb: Kabinet grafike HAZU, 2005, Stane Bernik (Hg.), *Ivan Picelj: Kristal i Ploha (Ivan Picelj: Kristall und Fläche)*, Zagreb: Klovićevi dvori, 2005; Boris Bučan, Zagreb: HDD, 2006; Alfred Pal, Zagreb: MUO, 2009. Koraljka Vlajo, *Porculanski sjaj socijalizma (Porzellanglanz des Sozialismus)*, Zagreb: MUO, 2010. Wegen des mangelnden Interesses der Institutionen haben Autoren wie Borivoj Dovniković, Bogdan Budimirov und Dragan Roksandić alleine die Veröffentlichung der Bücher über ihre Werke initiiert und realisiert.

⁷ Eine seltene Ausnahme sind die Bücher des kroatischen Historikers Tvrtko Jakovina: *Socijalizam na američkoj pšenici (Sozialismus lebt vom US-amerikanischen Weizen)*, Zagreb: Matica hrvatska, 2002; *Treća strana Hladnog rata (Der dritte Block im Kalten Krieg)*, Zagreb: Fraktura, 2011; und die korrekten publizistischen Arbeiten des kroatischen Journalisten Tihomir Ponoš, *Na rubu revolucije – studenti '71 (Am Rande einer Revolution – die Studenten von 1971)*, Zagreb: Profil 2007

⁸ *Leksikon Yu mitologije*, Zagreb – Beograd: Postscriptum & Rende, 2004 (Quelle: <http://leksikon-yu-mitologije.net>)

⁹ Lada Čale-Feldman und Ines Prica (Hg.), *Devijacije i promasaji: etnografija domaćeg socijalizma (Deviationen und Fehlschläge: Ethnografie des jugoslawischen Sozialismus)*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2006; Igor Duda, *U potrazi za blagostanjem: o povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih (Auf der Suche nach Wohlstand: über die Geschichte der Freizeit und Konsumgesellschaft im Kroatien der 1950er und 1960er)*, Zagreb: Srednja Europa, 2005; Reana Senjković, *Izgubljeno u prijenosu: pop-iskustvo soc-kulture (Verloren im Übergang: Pop-Erfahrungen der sozialistischen Kultur)*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2008; Igor Duda, *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih (Wohlstand entdeckt. Alltägliches Leben und Konsumkultur im Kroatien der 1970er und 1980er)*, Zagreb: Srednja Europa, 2010; Maša Kolanović, *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije (Stoßarbeiter! Rebell? Konsument ... Populärkultur und der kroatische Roman vom Sozialismus bis zur Transition)*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2011; Zorana Dojić, Dušan Grlja, Jelena Vesić (Hg.), *Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti (Politische Praktiken der (post)jugoslawischen Kunst)*, Beograd: Prelom kolektiv, 2009; Srećko Horvat, Dora Baras (Hg.), *Socijalizam (Sozialismus)* (Art dossier Up & Underground), Zagreb: Bijeli val, 2010

¹⁰ Die Kolleginnen Koraljka Vlajo und Sandra Križić Roban, die die Archive von Unternehmen untersucht haben, nennen als Beispiele die Unternehmen *Đuro Đaković*, *Končar*, *Eksportdrvo* usw. Ein Beispiel aus dem Kulturbereich ist die systematische Zerstörung des Kulturbetriebs des Zagreber Studentenzentrums. Außerdem haben die Autorinnen während der Vorbereitungen für die Ausstellung *Iskra – Neuvršćeno oblikovanje 1946.–1990.* (Architekturmuseum Ljubljana, 2009) erfahren, dass es kein Archiv der produzierten Objekte der ehemals

erfolgreichen Abteilung für Industriedesign des Unternehmens *Iskra* gibt, was zeigt, dass dies kein lokales und für Kroatien spezifisches Problem ist.

¹¹ Nicht zu vergessen, dass die Abbildungen in Büchern und Katalogen bis zu Beginn der 1990er Jahre kleine, schwarz-weiße Hochkontrastbilder mit grobem Raster sind.

¹² Josef und Shizuko Müller-Brockmann, *History of the Poster*, Zürich: ABC Verlag, 1971 (Neuaufgabe, London: Phaidon, 2004)

¹³ Alan und Isabella Livingston, *The Thames & Hudson Encyclopaedia of Graphic Design & Designers*, London: Thames & Hudson, 1992 (das Buch ist später auch unter dem Titel *The Thames & Hudson Dictionary of Graphic Design & Designers* erschienen)

¹⁴ Margaret Timmers, *The Power of Poster*, London: Victoria & Albert Museum, 1998

¹⁵ IRWIN (Hg.), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, Afterall Books, London, 2006

¹⁶ Der Text *O vizualnim komunikacijama u Jugoslaviji* (Über die visuelle Kommunikation in Jugoslawien) der Autorin Vera Horvat-Pintarić, der sogar zweimal veröffentlicht wurde – im Themenheft *Dizajn (Design)* der Zeitschrift *Bit International* Nr. 4 (Zagreb, 1969) und im Sammelwerk *The Design in Yugoslavia/Oblikovanje v Jugoslaviji 1964-1970 (Das Design in Jugoslawien)* (1970), beschäftigt sich so mit allgemeinen Thesen über die Bedeutung und Rolle des Designs, ohne konkrete Fakten anzugeben. Sogar im Katalogteil dieser Publikationen sind interessanterweise außer den Namen der Autoren nicht einmal die üblichen Angaben zu den Werken wie Titel, Entstehungszeit, Technik, Auftraggeber oder Dimensionen vorhanden.

¹⁷ Ab 1954 vom Verband kroatischer Architekten herausgegeben.

¹⁸ Ab 1957 vom Kulturzentrum der Volkshochschule „Moša Pijade“ herausgegeben.

¹⁹ Eine Serie von Texten, die hin und wieder zwischen 1961 und 1964 unter der Überschrift *Likovni profili proizvodnje (Bildkünstlerische Produktionsprofile)* und zwischen 1965 und 1966 unter *Dizajn iz naših razloga (Design aus unseren Gründen)* veröffentlicht wurde.

²⁰ Boris Buden, *Forensic aesthetics*, Vorlesung, 2010, unveröffentlicht.

²¹ Aristoteles, *Retorika 1/2/3 (Rhetorik 1/2/3)*, Nr. 40/1987, Beograd: Nezavisna izdanja, 1987:8, 23-24

²² Vgl. (eine ziemlich unklare und oberflächliche Darlegung dieser Thesen): Ivica Župan, *EXAT 51 i drug(ov)i: Hrvatska umjetnost i kultura u promijenjenim političkim prilikama ranih pedesetih godina 20. stoljeća (EXAT 51 und Genossen: Kroatische Kunst und Kultur in den veränderten politischen Verhältnissen der frühen 50er Jahren des 20. Jh.)*, Zagreb: Mala knjižnica Društva hrvatskih književnika, 2005; gleiche Autoren, *Pragmatičari, dogmati, sanjari – hrvatska umjetnost i društvo 1950-ih godina (Pragmatiker, Dogmatiker und Schwärmer – kroatische Kunst und Gesellschaft in den 1950er Jahren)*, Samobor: INA Industrija nafte d.d. – Meridijani, 2007

²³ Bruno Bulić, *Turizam širokim narodnim masama (Tourismus für die breiten Volksmassen)*, 1946; Pavao Gavrančić, *Turizam izvršiocima petogodišnjeg plana (Tourismus für die Durchführer des Fünfjahresplans)*, 1950; Ferdo Bis, *Turizam izvršiteljima petogodišnjeg plana (Tourismus für die Ausführer des Fünfjahresplans)*, 1950

²⁴ Manuskript *Formiranje vizualnog identiteta prostora ideologije i prostora slobode (Aufbau der visuellen Identität für einen Raum der Ideologie und Freiheiten)* von Maroje Mrduljaš, das für das Sammelwerk über die Modernität des Zagreber Studentenzentrums *Savska 25* geschrieben, aber nie veröffentlicht wurde.

²⁵ Vgl. das Hauptwerk von Susan Buck-Morss, *Dreamworld & Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Chicago: MIT Press, 2000

²⁶ Für die Erläuterung dieser These vgl. das äußerst wichtige und gut dokumentierte Buch von Ljiljana Kolečnik, *Između Istoka i Zapada – hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina (Zwischen Ost und West – kroatische Kunst und Kritik der bildenden Kunst in den 1950er Jahren)*, Zagreb: IPU, 2006

²⁷ Vgl. Jasna Galjer *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj (Design in den 50ern in Kroatien)*, Zagreb: Horetzky, 2004; *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti (Die 50er Jahre in der kroatischen Kunst)*, Ausstellungskatalog, Zagreb: HDLU, 2004; Kolečnik (2006)

²⁸ Obwohl es manche wie Richter und Šegvić doch waren. Auch Murtić wusste seine informelle Macht und Einfluss, die er teilweise durch seine Partisanenvergangenheit erlangt hatte, offenbar gut nutzen.

²⁹ Vgl.: Jasna Galjer, *Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera (Expo 58 und der jugoslawische Pavillon von Vjenceslav Richter)*, Zagreb: Horetzky, 2009

³⁰ Persönliches Gespräch. Man sollte nicht vergessen, dass in den 50er Jahren in Frankreich J. P. Sartre dies radikal formulierte: „*Jeder Antikommunist ist ein Hund*“.

³¹ Neven Šegvić, *Predgovor katalogu izložbe Zagrebački triennale – inicijativna izložba, Zagreb 1955. (Vorwort für den Katalog der Zagreber Triennale – Initiativausstellung, Zagreb 1955)*, neugedruckt in: Feđa Vukić (Hg.), *Od oblikovanja do dizajna*, Zagreb: Meandar, 2003, S. 57 – 59

³² Galjer (2004): S. 89-92

Hrvatski izvornik

Kroatischer Ausgangstext

DEJAN KRŠIĆ

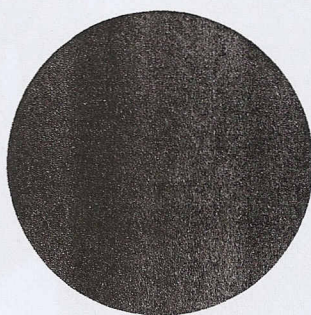
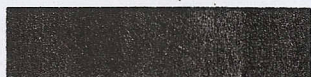
**Grafički dizajn i vizualne
komunikacije, 1950. – 1975.**



Svaki ovakav projekt suočava se s nizom problema koji počinju s različitim shvaćanjima i tumačenjima određenih pojmova. Ovdje ćemo, samo sumarno, naznačiti tri osnovna pojma u našem razmatranju teme **odnosa socijalizma i modernosti**, koji predstavljaju i tri temeljna problema s kojima se trebamo suočiti: 1. problem shvaćanja modernizma; 2. problem odnosa prema Jugoslaviji i projektu socijalističkoga samoupravljanja; 3. problem povijesti dizajna.

Ivan Picelj,
*Galerija
suvremene
umjetnosti: djela
iz fundusa,*
Zagreb,
1961.

Muzej suvremene
umjetnosti, Zagreb

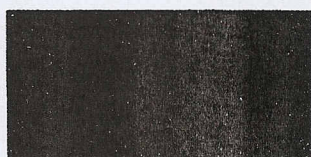


galerija suvremene umjetnosti

zagreb, katarinski trg 2



otvoreno: 11 - 13 + 18 - 20 sati



Problem modernizma

Što mislimo kada kažemo modernost, modernizam, modernitet? Što je to socijalistički modernizam? Možemo li uopće o socijalističkom modernizmu govoriti kao nekoj posebnoj pojavi? Po čemu je jugoslavenski slučaj različit od drugih zemalja komunističkoga istoka? Što su poveznice i sličnosti?

Definitivnih odgovora na ta pitanja još nema. U suvremenoj akademskoj proliferaciji teorija, za svaku se tezu može naći i neko utemeljenje. I, naravno, odgovori ovise o ideološkim stavovima. Ne samo onim očekivanim političkim razmimoilaženjima u pitanju odnosa prema socijalističkom projektu i njegovom nasljeđu, nego, prvenstveno, ideološkom stavu prema samom pitanju modernizma. Treba li modernizam promatrati kao jedinstven projekt? Ili je riječ o modernizmima, u pluralu, projektima koji su specifični, ne samo u svojim formalnim, nego i u institucionalnim oblicima?

Treba li, dakle, govoriti o modernizmu u socijalističkoj Jugoslaviji ili socijalističkom modernizmu u SFRJ-u, ili su ta dva aspekta, dva lica istoga projekta ustvari nedjeljiva? Kako razriješiti te kontradikcije? Fredric Jameson opisao je postmodernizam kao kulturnu logiku kasnoga kapitalizma. Možemo ustvrditi da je upravo modernizam, kao kulturna logika vremena industrijske modernizacije, bio glavna kulturna forma jugoslavenskoga socijalističkog društva. Pridjev "socijalistički" u sintagmi "**socijalistički modernizam**" prvenstveno, dakle, određuje društvene i političke uvjete u kojima se taj proces industrijske modernizacije događa, uvjete u kojima se kulturi i umjetnosti dodjeljivalo visoko simboličko, političko i edukativno značenje. Sudbine industrijske modernizacije, modernističke paradigme u umjetnosti, razvitak samoupravljanja i dizajna, nisu u razdoblju između 1945. i sredine 70-ih godina samo kronološki podudarne, već su i bitno povezane.

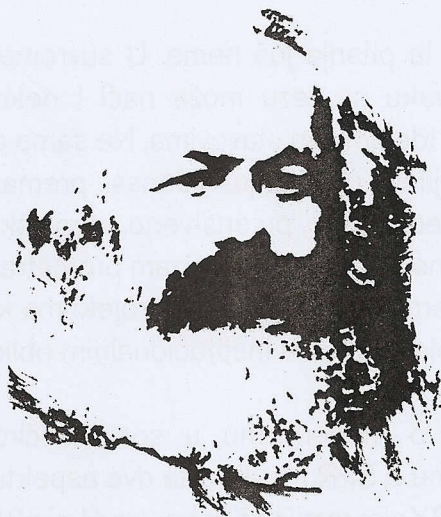
Pristati na podjele Zapadnog i Istočnog, kapitalističkog i socijalističkog, središnjeg i perifernog, kolonijalnog i postkolonijalnog modernizma, značilo bi pristati i na reproduciranje hladnoratovskih podjela. O Jugoslaviji je potrebno razmišljati u hladnoratovskom kontekstu, međutim, danas o Jugoslaviji i socijalizmu ne smijemo i dalje misliti u tim hladnoratovskim terminima, upravo zato što desna neoliberalna hegemonija inzistira npr. na odrednici totalitarizma kako bi efektivno spriječila, ne samo svaki pokušaj djelovanja, nego i svako mišljenje na liniji onoga što **Alain Badiou** naziva "komunističkom hipotezom".¹

Stoga je danas možda najvažnije dovesti u sumnju već ustaljene teze. Na ta teška pitanja oko modernizma – jedan ili višestruki – može se odgovoriti, ne redukcijom, nego samo kompleksnošću: Jedan, ali ne jedinstven. Ne postoji jedan "pravi" modernizam (onaj Zapadni), kojeg su svi drugi modernizmi

oris Bučan,
voj naučne
misli, serija
plakata,
1972.

zej suvremene
stnosti, Zagreb

Revolucija



**Filozofi su svijet samo različito
interpretirali; međutim, radi se
o tome da ga se izmijeni.
Karl Marx: 11 teza o Feuerbachu**

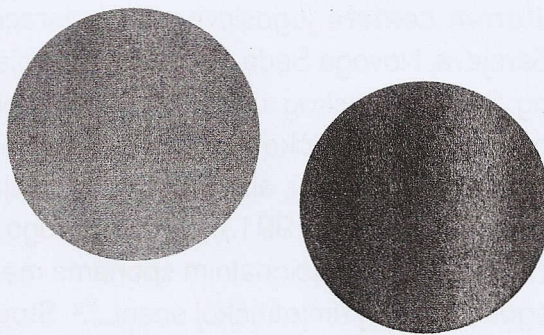
sekundarne derivacije (Istočni, rubni, provincijalni, kolonijalni, postkolonijalni). Modernizam postoji samo u tom mnoštvu u kojem se ostvaruje, u svojim aporijama i inherentnim kontradikcijama. Taj unutrašnji rascjep konstitutivan je za sam modernizam, upravo stoga što se ni industrijska modernizacija društva ne događa u nekim čistim laboratorijskim uvjetima, bez društvenih otpora, konflikta i antagonizama, od same revolucije, klasne borbe i partikularnih interesa pojedinih skupina, do razlika u viđenju konkretnih načina ostvarivanja načelno proklamiranih ciljeva.

OMLADINA

Boris Dogan,
Omladina glasa,
Zagreb,
1958.

Muzej za umjetnost i
obrt, Zagreb

Boris Dogan 1958



ZA SVOJU VEDRIJU MLADOST I LJEPŠU BUDUĆNOST



ZA PROCVAT SOCIJALISTIČKE JUGOSLAVIJE

GLASA

Problem Jugoslavije

Dominantna ideologija i revizionističko djelovanje dijela "struke", često odvlače pažnju od jedne, tek naizgled, trivijalne činjenice koju bi uvijek trebalo imati u vidu: u najvećem dijelu razdoblja o kojem govorimo, SR Hrvatska je dio, ne samo jugoslavenske (socijalističke, samoupravne, nesvrstane,

federativne, multinacionalne, multietničke) države, već i jugoslavenskoga društva, tj. kulturne, umjetničke, pa tako i dizajnerske scene. Ma koliko bili određeni specifičnom kulturnom klimom grada i lokalne kulturne scene, svi protagonisti umjetničke scene toga vremena i njihova djela, istovremeno su akteri šire društvene scene socijalističke samouprave Jugoslavije. Produkcija, utjecaji, komunikacija, informacije, pa djelomično i kompetitivnost autora i njihovih poetika, definiraju se dinamičnim odnosima između **kulturnih centara** jugoslavenske federacije: Beograda, Zagreba, Ljubljane, Sarajeva, Novoga Sada, Titograda, Skopja i Prištine, to jest unutar jedinstvenog "jugoslavenskog umjetničkog prostora", koji "podrazumijeva geografsko područje i političko okruženje u kojemu se odvijao, u isti mah policentrični i decentralizirani, ali i objedinjeni i zajednički umjetnički život 'druge Jugoslavije' (1945.–1991.). Odvijanje toga života bilo je povezano brojnim personalnim i institucionalnim sponama među mnogim akterima na tadašnjoj jugoslavenskoj umjetničkoj sceni..."² Stoga, svako reinkorporiranje događanja na jugoslavenskoj kulturnoj umjetničkoj i pop kulturnoj sceni, isključivo u okvire "nacionalne umjetnosti", nužno predstavlja svojevrsnu redukciju i falsifikat.

Budući da na ovome mjestu nemamo prostora za širu raspravu o problemu i evoluciji jedinstvene "jugoslavenske kulture", polazimo od teze da u onoj mjeri, u kojoj je ona doista postojala, to nije bilo u obliku pokušaja uspostave neke nove (nad)nacionalne kulture, ali niti suprotnost ili negacija razvoja specifičnosti i razlika republičkih, regionalnih ili specifičnih kulturnih scena najvećih urbanih središta.³

Problem povijesti dizajna

Mada se u posljednjih dvadeset godina profesija dizajna institucionalno razvila (strukovna društva, visokoškolski studiji, revijalne izložbe), ono čega još uvijek nema, ili barem nema u dovoljnoj mjeri, upravo su publicistika, povijest i teorija dizajna. Zbog dominantnog medijskog modela, dnevna kritika dizajna gotovo uopće ne postoji. Nema stručnih časopisa, a objavljene knjige, koje tematiziraju ovaj period, mogu se gotovo izbrojiti na prste jedne ruke.⁴ Najznačajnije osobnosti našega dizajna uglavnom nemaju adekvatne monografske publikacije, a kamoli kritičke studije⁵ koje bi puku faktografiju uobličile u određeni narativ o profesiji i društvu.

Na žalost, područje dizajna nije tu neka iznimka. Zvuči poput svakidašnje jadikovke, ali mi nemamo nikakvu jasnu povijest, periodizaciju i narative o najvažnijim događajima i procesima iz naše političke, ekonomske i kulturne povijesti nakon Drugog svjetskoga rata. Nemamo povijest kulture



Arsen Dedić,
Čovjek kao ja,
 LP,
 Jugoton, Zagreb,
 1969.
 dizajn Mihajlo
 Arsovski / P&D

socijalističke Jugoslavije. Čitavo desetljeće Jugoslavija kao da nije bila znanstvena (akademska) tema, i izvan popularne kulture, povijesnog revizionizma i političkih prozivanja, kao da nikada nije niti postojala. Ne postoje znanstvena djela koja bi osvijetlila različite aspekte procesa političke liberalizacije, nastanka i razvoja ideje samoupravljanja i pokreta nesvrstanih, privredne reforme 1965., studentskog protesta 1968. ili tzv. masovnog pokreta 1971. godine.⁶ Umjesto ozbiljne stručne literature uglavnom imamo mitove, trivijalni senzacionalizam knjiga namijenjenih prodaji na kioscima i površnu publicistiku, koju su većinom pisali sami protagonisti događaja, često s naknadnom pameću (ili još češće ludošću) i bez ikakvog kritičkog odmaka.

Nakon pojave *Leksikona Yu mitologije*,⁷ krenula je i moda trženja kulturne memorije, jugonostalgije, raznih *Historijskih čitanki*, *Jugoslavija za ponavljače*, *Sretne djece*, *Titovih kuharica* i sl. Tako da danas već možemo reći da nije problem u tome što knjiga nema, već je problem je što u tim knjigama nema analize, nema refleksije, sustavnih kritičkih pregleda domaće popularne umjetnosti i pop kulture pa tako niti analize recepcije međunarodnih kulturnih, umjetničkih i modnih trendova. Čini se da je više stranih nego

domaćih autora koji se bave tim temama. Tek posljednjih godina neki vrijedni impulsi dolaze iz područja etnologije, odnosno interdisciplinarnog područja kulturalnih studija a kao posljedica projekata na nezavisnoj kulturnoj sceni.⁸ Očito će se nova pripovijest o kulturnoj povijesti SFRJ-a graditi "odozdo", nakupljanjem materijala u nizu nužno manjkavih publikacija, s polovičnim tezama koje će sljedeće generacije morati podvrgavati "sekundarnoj obradi".

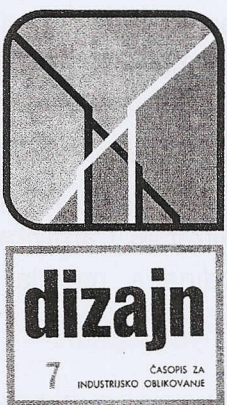
Rezultat takve situacije jest to da **grafički dizajn posjeduje tradiciju**, u smislu *niza-poznatih-imena-u-vremenu*, ali nema gotovo nikakvog kontinuiteta. Postoji prošlost, povijest kao puki niz događaja, ali ne i odgovarajući narativ, pripovijest o toj povijesti, to jest povijest dizajna. Mlađe generacije dizajnera, učenika i studenata, ili vrlo površno poznaju, ili uopće ne poznaju rad starijih domaćih autora, onih poslovičnih "giganata na čijim bi ramenima trebali stajati".

Povijest i teorija dizajna, međutim, suočavaju se i na svjetskoj razini s problemima koji nadilaze te lokalne probleme manjka temeljne faktografije. U svojoj tradicionalnoj formi, povijest dizajna nasljeđuje iskustva i metode, dakle, ideologiju tradicionalne povijesti umjetnosti. Dominantno je orijentirana na stilsku periodizaciju – *heroic approach*, koji se zasniva na nizu velikih autorskih imena (prvenstveno starijih bijelih muškaraca), na individualnom autorstvu nasuprot kolektivnoj proizvodnji objekata i značenja. Usmjerena je formalnim estetskim kvalitetama prije nego aspektima društvene upotrebe, kao i kreativnim aspektima proizvodnje, puno više nego proučavanju potrošnje, posebno razumijevanju potrošnje kao proizvodnje značenja. Između ostaloga, i zbog takvog tretmana dizajna danas imamo ograničenu sliku produkcije. Isti radovi pojedinih velikana prenose se iz kataloga u katalog i poprimaju ikonički status, a da pritom ne znamo puno o svemu onome što ih je okruživalo i dijelom određivalo njihov nastanak. Tako u dosadašnjim pregledima domaće povijesti dizajna nalazimo niz herojskih imena (Picelj, Vulpe, Bernardi i dr.), ali i vrlo malo podataka o tome kako je suvremena publika doista reagirala na njihove radove; kako su radovi naručivani i plaćani; koliki su bili honorari; tko je i kako odlučivao o prihvatanju i realizaciji djela; te kojim su putovima stizali inozemni utjecaji i koja je stručna literatura bila, ne samo dostupna, nego i doista čitana i utjecajna među dizajnerima.

Povijest dizajna ne može se zasnivati isključivo na analizi oblikovnih karakteristika, budući da bi, kao takva, bila irelevantna i isključivala većinu dizajnerske produkcije. Ne bi je trebalo promatrati isključivo kao povijest velikih autorskih imena i njihovih remek-djela. Djela dizajna nisu samo lijepo oblikovani predmeti, već proizvodi u njihovoj široj društvenoj funkciji. Formalni



Naslovnice
časopisa *Dizajn*,
CIO, Zagreb,
1969.,
dizajn Hrvoje
Devidé



aspekti i kreativni proboji su važni, ali dizajnerski proizvodi imaju svoju kulturnu, sociološku i komunikacijsku vrijednost i izvan uskih oblikovnih kriterija.

Ako je razina dokumentiranja i narativizacije grafičkoga dizajna i vizualnih komunikacija vrlo niska, situacija u sferi industrijskoga, odnosno produkt dizajna, još je gora. Istraživanja toga dijela poslijeratne dizajnerske produkcije danas se susreću s dodatnim problemom nestanka institucija koje su se bavile dizajnom poput **Centra za industrijsko oblikovanje** – CIO, uništavanja samih poduzeća i nestanka njihovih dragocjenih arhiva.⁹ Posljedica njihova uništavanja jest teška današnja identifikacija prijašnjega ostvarenja grafičkoga, a pogotovo produkt dizajna. Katalozi su šturi,¹⁰ akteri tadašnje dizajnerske scene odlaze bez monografija dokumentacija, koju posjedujemo ili do koje možemo doći je oskudna, sjećanja protagonista su zanimljiva, ali nesigurna i okružena mistifikacijama. Većina tvrtki, koje su sustavno razvijale dizajn svojih proizvoda, uglavnom više ne postoji, a one koje su preostale nakon procesa privatizacije, promijenile su vlasnike, funkcije, imena (u području kulture *Jazavac* je tako postao *Kerempuh*, a *Cekade* je postao *AGM*), suradnike, prostor u kojem djeluju. Brojni su predmeti industrijskog/produkt dizajna iskorišteni pa odbačeni. Tijekom tranzicijske privatizacije renovirane su zgrade brojnih institucija – posebno hotelski kompleksi – pri čemu su najčešće uništavani čitavi interijeri, namještaj i dekoracija (Haludovo, Hotel Argentina u Dubrovniku), radovi domaćih arhitekata i dizajnera. Tvornički arhivi tek su ponegdje sačuvani, a i tamo gdje postoje, uglavnom nisu zaštićeni i znanstveno obrađeni. Dodamo li tome i već pomalo mitske događaje, kao što je nestanak arhive i biblioteke CIO-a (koja je s vremenom poprimila legendarni status), možemo zaključiti da problem nestanka i uništavanja dokumentacije, važne za povijest poslijeratnoga dizajna, zahtijeva ozbiljnu akciju muzealizacije i arhiviranja koja bi, budući da nadilazi moći entuzijastičnih pojedinaca, morala biti zadatak javnih institucija.

Povijest dizajna i popularne kulture suočava se i s temeljnim metodološkim problemima. Prema tradicionalnom povjesničarsko-umjetničkom obrascu, zaključci o razvoju dizajna (ali i suvremene umjetnosti općenito) zasnivaju se na obradi materijala iz postojeće literature, ograničenim osobnim uvidima u materijal, osobnim sjećanjima, ukusom i preferencijama... Ukratko, ograničenim brojem raspoloživih informacija o izuzetno kompleksnom području. Možda bi jedan od izlaza iz takve situacije mogla biti primjena paradigme Googlea – digitalizacija velike količine kompleksno strukturiranih informacija i njihovih metapodataka, informacija o tim informacijama. Tako bi u budućnosti svoja proučavanja oslanjali prvenstveno na ono što nam o samoj građi govore određene nakupine, klasteri takvih podataka i njihov raspored u vremenu. **Nova povijest dizajna i popularne kulture**

trebala bi biti inkluzivna, odnosno u svoje bi narative trebala uključivati i sve one tendencije koje nam nisu bliske i ne odgovaraju našem osobnom ukusu, jer je upravo u takvom kontekstu, u antagonizmima konzervativnih i modernističkih tendencija – realizma i apstrakcije, ilustrativnog pristupa i projektiranja, nastajalo i ono što smatramo vrijednim.

Povijesti umjetnosti često naglašava EXAT-ovo manifestno proklamiranje "istovjetnosti tzv. čiste i tzv. primijenjene umjetnosti", te usprkos kasnijim iskustvima pop arta, konceptualne i siromašne, te medijske umjetnosti – vrijednosna razlika između "visoke" i "popularne" kulture, između djela "lijepih" i "primijenjenih" umjetnosti, odnosno dizajna, još uvijek igra nesumnjivu normativnu ulogu u dominantnim ocjenama kulturne i umjetničke produkcije razdoblja kojim se bavi ova izložba. Odnos prema dizajnu, kao nekoj vrsti sekundarne umjetnosti, potvrđuje i činjenica da nemamo muzej dizajna ili neku sličnu instituciju koja bi se specijalizirano bavila prikupljanjem i dokumentiranjem dizajna. Postojeće zbirke grafičkog i produkt dizajna vezane su uz institucije koje se prvenstveno bave likovnom, primijenjenom ili suvremenom umjetnošću (Muzej za umjetnost i obrt, Kabinet grafike HAZU, Muzej suvremene umjetnosti, Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice) te materijalnom kulturom (Tehnički muzej, Muzej grada Zagreba, Etnološki muzej). Na žalost, niti te zbirke većinom nisu sustavno razvijane, nego su nastajale kao posljedica slučajnih nabava ili donacija. Razlika odnosa prema "visokoj" umjetnosti i prema dizajnu, odražava se i na politiku otkupa kojom se za vrhunska djela dizajna (u rijetkim slučajevima u kojima se ona uopće otkupljuju) nudi puno niža svota od one za otkup slikarskih ili kiparskih radova, komparativno daleko manje važnih autorskih imena. Dugoročno, takva situacija ne koristi nikome, pa čak niti naizgled privilegiranim "lijepim umjetnostima" jer ih osuđuje na životarenje u ograničenom kontekstu "lokalnih veličina", bez ikakvoga međuodnosa sa širom scenom.

Dakle, što se vrijednosti domaćeg dizajna i kvalitete pojedinih djela iz njegove povijesti tiče, jedino što možemo reći jest sasvim trivijalno opažanje da uz dobra ostvarenja ima i onih nevažnih, a mnoga, koja znamo i danas smatramo dobrima, vjerojatno i nisu bitna u nekoj imaginarnoj cjelovitoj povijesti svjetskoga dizajna, ali neka možda i jesu. To, naprosto, još uvijek ne možemo znati i reći jer taj materijal još u potpunosti ne poznajemo, a prema tim imenima, pojavama i djelima uglavnom nemamo izgrađen stav. Njihovo mjesto ne postoji u nekom jasnom povijesnom narativu. Odnosno, oni postoje samo u okviru hegemonijske slike zapadne povijesti moderne umjetnosti/dizajna, kao periferni/provincijski odjeci zbivanja u centru, pa se tek u pojedinačnim pregledima povremeno "pripusti" neko ime, poput Picelja i Arsovskog u Brockmanovoj *History of Poster*,¹¹ Arsovskog u *The Thames*

hajlo Arsovski,
Petar Hadži
Boškov,
GSU, Zagreb,
1971.



& Hudson Encyclopaedia of Graphic Design & Designers¹² ili Bućanovog plakata na naslovnici kataloga *Power of Poster*.¹³

Temeljna rečenica projekta *East Art Map* grupe **IRWIN** – “Povijest nam nije dana, ona mora biti re-konstruirana”¹⁴ – mogla bi poslužiti i kao uputa za buduće aktivnosti u pisanju povijesti dizajna. Prvo je potrebno rekonstruirati ono što se dogodilo, pronaći ono što nam nije neposredno “dano”, dokumentirati, zabilježiti, locirati u vremenu i prostoru, ali istodobno ući u aktivan odnos s tim tragovima prošlog, konstruirati povijesni narativ i utvrditi

što nam ti tragovi prošlosti danas znače. Prošlost nikad nije "objektivna", niti dostupna u smislu onoga što je "po sebi" značila. Njezino značenje uvijek konstruiramo iz današnjeg trenutka, iz naše aktualne pozicije.

Fetišizam "memorije"

Već smo spominjali kako prošlost popularne i masovne kulture, pa tako i dizajna, u doba socijalizma nije adekvatno dokumentirana, arhivirana, itd. Dio razloga za takvo stanje svakako treba tražiti i u već tradicionalnoj manjkavosti rada domaćih akademskih i muzejsko-galerijskih institucija. No, ono što je danas posebno uočljivo – pa i začuđujuće – jest manjak precizne dokumentacije i tekstova iz onog socijalističkoga vremena. Ono što danas vidimo kao najveći propust ondašnje povijesti umjetnosti, kao i povijesti i teorije dizajna u nastajanju, nedostatak je analitičkih tekstova koji bi adekvatno reflektirali recepciju umjetnosti i dizajna u samom vremenu njihova nastanka.¹⁵ Zanimljivi članci rasuti su po časopisima i prvenstveno ih je moguće naći u časopisu *Čovjek i prostor*¹⁶ i, u daleko manje eksponiranom ali za područje dizajna možda i zanimljivijem časopisu, *15 dana*,¹⁷ u kojem **Radovan Ivančević**, **Radoslav Putar**, **Fedor Kritovac**, **Darko Venturini**, **Goroslav Keller** i drugi autori nastoje svojim tekstovima djelovati prosvjetiteljski i posebno u "zlatnom razdoblju", tijekom prvih desetak godina postojanja časopisa, kontinuirano promovirati ideju dizajna, kritički pratiti izložbe, a ponekad i aktualnu, domaću i stranu, dizajnersku produkciju.¹⁸ Dok je *Čovjek i prostor* bio namijenjen stručnoj publici, posebice arhitektima, tekstovi u *15 dana* prvenstveno su namijenjeni širokoj publici koju žele educirati – "članovima Centra, radnicima i službenicima zagrebačkih radnih kolektiva".

Francuski povjesničar **Pierre Nora** globalnu opsesiju memorijom, pamćenjem, uspomenama i fetišističkim skupljanjem memorabilija smatra karakterističnim fenomenima tzv. *post-communist condition*. Tako su komadići Berlinskoga zida pretvoreni u suvenire, a u postjugoslavenskim zemljama mitraljeski metci velikoga kalibra pretvoreni u olovke i nakit za strane turiste. Kako naglašava **Boris Buden**, taj izuzetni interes za prošlim, opsesiju stvarnom ili izmišljenom prošlošću, ne može se odvojiti od osjećanja pripadnosti, uvažavanja kolektivne svijesti i, konačno, opsesije identitetom.

Postsocijalizam je – ne samo na europskom istoku, u bivšim socijalističkim zemljama, nego na globalnoj razini – okrenut prošlosti, forenzici, traženju krivaca i presuđivanju. Buden nas podsjeća kako se u Aristotelovoj *Retorici* definiraju tri područja retorike, tri oblika kritičkoga govora – savjetodavni ili politički, ceremonijalni i sudski, odnosno forenzički.¹⁹ Prvom, usmjerenom

na budućnost, cilj je pokrenuti slušatelje, potaknuti ih ili odvratiti od neke akcije. Drugi je okrenut sadašnjosti, hvali vrlinu a kudi nemoral i pokvarenost suvremenika, dok se treći koncentrira na prošlost. Cilj forenzičkog diskursa jest, suprotstavljanjem optužbe i obrane, utvrditi istinu i presuditi o prošlim događajima. Upravo taj treći oblik govora dominira u tzv. **postsocijalizmu**.²⁰ No, što nam Aristotel može reći o našoj temi, povijesti dizajna u SFRJ-u?

Možda upravo ta razlika triju tipova kritičkoga govora može biti ključ za novo čitanje kritičko-teorijskoga pisanja u socijalističkom periodu, koje smo u dominantnom forenzičkom duhu postsocijalizma u protekla dva desetljeća često smatrali manjkavim (od spomenutog odsustva konkretnih preciznih podataka, prenaplašavanja formalne analize, do optužbi za "ideologiziranje" i sl.).

Što ako taj manjak arhiviranja, popisivanja i dokumentiranja djela u razdoblju socijalizma između 50-ih i 70-ih godina, nije neki slučajan propust, nego pokazatelj svojevrstne nezainteresiranosti modernističke kulture socijalističkoga društva za arhiviranje i dokumentiranje? Pokazatelj političkoga govora kritike/teorije, koja je aktivno uključena u kulturnu proizvodnju, njezino nastajanje, a ne promatra umjetnost, dizajn, pop kulturu ili film izvana, hladnim, forenzičkim pogledom kojim se analiziranju leševi mrtve kulture. Simptom usmjerenosti toga vremena prema budućnosti; okrenutosti aktualnoj proizvodnji novog i mogućeg; projekcije budućeg uz misao da će ta modernistička paradigma trajati vječno. Upravo to i jest srž modernizma: moment projekcije budućega kao onog "realno mogućeg" i onog "utopijskog", intrinzičan modernističkom svjetonazoru. Modernističke dizajnere i teoretičare nije zanimala muzealizacija, skupljanje i arhiviranje *cultural memory*, nego budućnost, mijenjanje postojećega i izgradnja novoga svijeta.

Dizajn i modernizam

Razdoblje, koje tematizira ova izložba, približno omeđeno godinama 1950. i 1975., predstavlja jasan modernistički i modernizacijski period razvoja jugoslavenskoga društva i kulture između uvođenja samoupravljanja i novog Ustava iz 1974., te Zakona o Udruženom radu iz 1976., kao njegove nadogradnje i posljedice.

Istodobno, to je i prva velika sekvenca u razvoju grafičkoga dizajna i vizualnih komunikacija u socijalističkoj Jugoslaviji i RH, vrijeme snažne modernizacije, kako one formalne, tako i tehnološke. Pojavljuju se brojne nove tehnike – od knjigotiska i litografije prelazi se na sitotisak i ofset, od olovnoga sloga

do letraseta, fotosloga i prvih elektronskih sustava slaganja teksta. No, ni u političkom, kulturnom, niti u smislu zbivanja na specifičnom području dizajna, to se razdoblje ne bi smjelo promatrati kao razdoblje monolitnog jednodimenzionalnog, već ambivalencija, antagonizama, proturječnih težnji, zastoja, pokušaja i zaokreta, što je sve inherentno i konstitutivno za sam modernitet. Razvoj dizajna odvija se tako u atmosferi kontinuiranih napetosti između tradicionalnoga ilustrativnog pristupa komercijalne grafike "starih majstora" (**Andrija Maurović, Ferdo Bis, Pavao Gavranić, Zvonimir Faist** i dr.) i visokog modernizma internacionalnoga stila (**Picelj**); između primijenjene umjetnosti i industrijskoga dizajna; formalizma geometrijske apstrakcije i novog duha popularne i pop kulture (**Mihajlo Arsovski, Boris Bučan**); između individualnog autorskog pristupa i kolektivnog projektiranja; između modernističkog univerzalizma i politike identiteta.

Kako ne postoji jasan narativ o povijesti dizajna u Hrvatskoj / SFRJ, tako se često – iz teksta u tekst i iz publikacije u publikaciju – nekritički prenose gotovo iste tvrdnje. No, već i puka faktografija pokazuje kako je nužno odbaciti banalne, ideološki suprotstavljene klišeje o odnosu socijalizma i moderne umjetnosti, socijalizma i dizajna.

Jedan od tih klišeja je onaj o snazi domaćeg socrealizma i borbi za modernu umjetnost kao opoziciju službenoj partijskoj liniji, što se često proteže i do revizionističkih teza o borbi za modernu umjetnost, kao svojevrsnom obliku otpora ostataka ugroženog građanskog društva, težnji za "priključenjem glavnom toku evropske kulture" kojem smo, naravno, oduvijek pripadali. Druga teza je ona koja u samim probojima apstrakcije (EXAT 51, Edo Murtić) vidi produženu ruku svemoćne Partije, svojevrsnu makijavelističku manipulaciju kojom se jedan totalitarni sustav lijepom fasadom predstavlja svijetu.²¹

Istinu ne treba tražiti u nekom primjerenom balansiranju ideološki suprotstavljenih teza, već izvan logike takvog binarnog pogleda. Nasuprot često naglašavanom i donekle razumljivom ratnom (1941.–1945.) i poslijeratnom ideološkom (1945.–1950.) rascjepu, u umjetnosti postoje (i) snažni elementi (modernističkog) kontinuiteta. Kao nositelje kontinuiteta možemo navesti niz imena – Pavla Gavranića, Andriju Maurovića, Ferdu Bisa, Zvonimira Faista – autore koji su radili i za vrijeme rata, često za obje strane. Razumljivo je da se velik dio vizualnih komunikacija od 1945. do ranih 50-ih godina (razdoblje koje se obično smatra trenutkom dominacije socijalističkog realizma) zasniva na promicanju političkih ideja – od jednostavne političke agitacije, pohvala socijalističkom razvoju, do udarničkog rada ili danas zaboravljenih, pomalo ezoteričnih tema, poput turističkih plakata koji promoviraju zasluženi odmor socijalističkih trudbenika.²²

Ukoliko pojam socrealizma u području vizualnih komunikacija ima i neki estetski, oblikovni smisao, a ne samo eksplicitno ideološki, onda ga se ne bi smjelo svesti samo na tematiku, izbor političkih parola i dominantnih motiva – kao što se u tekstovima o plakatima, kao najčešćoj formi vizualnih komunikacija tog razdoblja, uglavnom piše. Kad ih se s današnje pozicije opisuje, a često i otpisuje, kao socrealističke, uglavnom se gubi iz vida da, formalno govoreći, ti poslijeratni, dominantno agitacijski plakati često nisu bitno različiti od komercijalnih plakata iz predratnog razdoblja. Rukopis je povremeno malo grublji, stil rudimentarniji u odnosu na prijeratne plakate, ali su promjena tehnike i mogućnosti tiska, dostupnost i kvaliteta boje i papira, zasigurno odigrali svoju ulogu.

Kontinuitet jasno možemo vidjeti i u plakatima prijeratnog *Zagrebačkog zbora* i poslijeratnog *Zagrebačkog velesajma*. Iako je agitacijski duh socrealizma nesumnjivo prisutan (prvenstveno u tekstualnim porukama), ne može se, kako ističe **Maroje Mrduljaš**: "zanemariti činjenica da ti plakati nisu lišeni modernističkih grafičkih postupaka, prvenstveno kolažiranja motiva (Zagrebački velesajam, 1947.), pa čak i estetike ponekad i pomalo naivnog apstrahiranja ilustracije na razinu rudimentarne forme koja se sklapa u apstraktniju kompoziciju (Zagrebački velesajam, 1953.)."²³ Dinamičnim kompozicijama naglašenih dijagonala izražava se optimizam, modernost, brzina, dinamika stroja, snaga radnika. Velik dio tih atributa pripada općem duhu moderniteta u kojem podjednako sudjeluju i odjeci predratnog *art decoa* i poslijeratni odrazi sovjetske socrealističke estetike, a naglašena razlika uspostavlja se tek iz vizure dominantnog visoko modernističkog kanona geometrijske apstrakcije.

Problem socrealizma u likovnim umjetnostima i vizualnoj kulturi zaslužuje daleko šire istraživanje i elaboraciju, pa se zasad možemo ograničiti na tvrdnju da je, suprotno uvriježenom čitanju, i socijalistički realizam bio izraz političke, industrijske i društvene modernizacije, jedno od lica moderniteta, a ne njegova nesuvremena suprotnost.²⁴ K tome, u jugoslavenskim okvirima pojam socrealizma ima određene posebnosti. Postoji njegova svojevrsna predratna pretpovijest kao kritičke i revolucionarne umjetnosti, polemike na ljevici o socijalno angažiranoj umjetnosti, ali i primjer prakse grupe Zemlja koja je povezivala socijalne motive u slikarstvu i modernističke forme u arhitektonskoj praksi. Stvar dodatno komplicira i postojanje snažne produkcije partizanske umjetnosti. Možemo tako ustvrditi da je u Jugoslaviji, pa tako i Hrvatskoj, socrealizam, kao preskriptivan odnos prema umjetnosti, puno više bio pitanje institucionalne organizacije pa i personalne borbe za moć na kulturnoj sceni i u institucijama, nego pitanje forme.²⁵ Povijest agit-prop kulture tek treba nanovo ispisati.

U sklopu općeg pokreta modernizacije društva, moderna (apstraktna) umjetnost nije bila tek prešutno tolerirana, već očito barem dijelom i poticana od prosvijećenog dijela partijskoga i državnog vodstva. Tako već od 1948. budući članovi **EXATA 51** – Picelj, Richter i Srnec realiziraju niz državnih narudžbi, prvenstveno paviljona za velike međunarodne izložbe, reprezentativne projekte nove mlade države koja sebe vidi i želi predstaviti kao suvremenu, modernu i naprednu.

Svoje prvo veliko javno djelo, *Putujuću knjižnicu/bibliovlak*, Ivan Picelj realizirao je između 1946. i 1947. godine za Nakladni zavod Zora, za koji je uređivao i izloge. Picelj, Richter i Srnec 1948. u naglašeno modernističkom duhu realiziraju postav izložbe knjiga NR Hrvatske u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. Na natječajima Trgovinske komore FNRJ-a za jugoslavenske paviljone u inozemstvu, njihovi prvonagrađeni i realizirani projekti bili su paviljoni za velesajme u Beču i Stockholmu 1949. godine, te paviljoni za velesajme u Hannoveru i Stockholmu 1950. godine. Skupini autora tada pristupa i **Zvonimir Radić** te dobivaju prvu nagradu i realizaciju sistema manjih paviljona na velesajmu u Chicagu, a iste godine projektiraju i izvode izložbu "Izgradnja autoputa bratstva i jedinstva" u Zagrebu i Beogradu te natječajni rad za nerealizirani paviljon velesajma u Parizu.²⁶

S druge strane, **Edo Murtić** u to vrijeme također radi plakate, oslikava javne prostore i tvornice, a početkom 50-ih putuje u SAD i donosi utjecaje apstraktnog ekspresionizma. No, teza da Murtić putuje u Ameriku, "po Partijskom nalogu", kako bi se upoznao sa suvremenim tendencijama i prenio ih u domaću sredinu, često uzgred spominjana, ali slabo dokumentirana, predstavlja jedno od općih mjesta dosadašnje historizacije toga razdoblja. Potrebno je krenuti dalje. Predstavnici i zagovornici modernizma nisu nužno bili "partijski ljudi",²⁷ a ni neke naivne "lijepe duše", pristale na instrumentalizaciju svoga rada u ime potrebe za političkim odvajanjem od Staljina i zemalja Sovjetskoga bloka, nego su u pitanju autori koji i sami umjetnost shvaćaju kao instrument društvenih promjena. Nije, dakle, riječ o pukoj manipulaciji i instrumentalizaciji modernističkih tendencija u umjetnosti, već o jasnoj i dosljednoj politici kulture koja se održala gotovo 20 godina (1948.–1968.). Jedan od njezinih vrhunaca zbio se sredinom toga razdoblja, nastupom Jugoslavije na EXPO-u 1958. godine u Bruxellesu.²⁸

Angažirani na reprezentativnim državnim projektima, umjetnici nisu bili modernisti po partijskom zadatku, već su kao modernisti nužno bili ljevičari, antifašisti, socijalisti pa i komunisti ili – kako je to u osobnom razgovoru naglasio Ivan Picelj – "nakon strašnog iskustva fašizma i Drugog svjetskog rata, kao čovjek nisi mogao biti drugo, nego biti lijevo orijentiran".²⁹ I kao umjetnički modernisti, i kao društveni revolucionari, imali su ambiciju i projekt

preoblikovanja postojećeg svijeta, s jasnom sviješću da ta promjena mora biti integralna, mora uključivati, ne samo ekonomiju i političku organizaciju društva, već i kulturu, umjetnost, sve do svakodnevnog života i privatnih odnosa.

U tom svjetlu trebalo bi ponovno, pažljivo i bez predrasuda, iščitati brojne polemike o modernoj i apstraktnoj umjetnosti. Za početak, dovoljno je pročitati predgovor arhitekta i (što se danas diskretno prešućuje), doista "partijskog čovjeka", **Nevena Šegvića** u katalogu prvog Zagrebačkog trijenala održanog 1955. pod nazivom "Inicijativna izložba udruženja umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske".³⁰ Čine se promašenima ocjene da "u snažno ideološki intoniranom predgovoru (...) još uvijek dominira obnoviteljsko-preporodni politički naboj" ili "Usprkos povišenoj ideološkoj intonaciji Šegvićevog teksta, očit je zaokret prema kriterijima funkcionalnosti, estetike i ekonomičnosti...".³¹ Nije tu, naime, riječ o sukobu ideologija ili suprotnosti politike i umjetničke slobode, već o tadašnjoj *istovjetnosti političke i umjetničke tendencije*, istoj usmjerenosti u razvoju projekta socijalističke modernizacije. Tada je modernistički univerzalizam doista još uvijek bio u čvrstoj vezi s proleterskim internacionalizmom.

EXAT 51 modernizam

Razvoj modernog dizajna bio je, i s obzirom na autore i teoretičare (EXAT 51 – Vjenceslav Richter, Ivan Picelj, Aleksandar Srnec, Bernardo Bernardi, Zvonimir Radić, Radoslav Putar, Matko Meštrović), i s obzirom na opće idejno-programsko usmjerenje, čvrsto povezan sa svijetom apstraktne umjetnosti i modernističke arhitekture.

Prema uobičajenim tumačenjima, pojava grupe EXAT 51 obilježava prekid s praksom socijalističkog realizma, ali još nam se važnijim – posebno za povijest dizajna – čini prekid s tradicionalnim određenjima likovnih umjetnosti. Dok građansko shvaćanje umjetnosti inzistira na autonomnom umjetničkom djelu kao estetskom objektu, s čvrstim razdvajanjem žanrova i područja umjetničkoga djelovanja, visoko modernistički program EXAT-a inzistira na sintezi umjetnosti, prevladavanju specijalističkih disciplina, društvenoj i kulturnoj vrijednosti industrijskih oblika i načina proizvodnje.

Dok na početku 50-ih konzervativni kritičari EXAT-u predbacuju da u njihovoj koncepciji slikarstvo gubi svoju autonomiju i postaje tek arhitektonska dekoracija, progresivni kritičari i teoretičari 60-ih upravo u ideji sinteze i društvene uloge umjetnosti vide autentičan izraz tog trenutka i potvrdu irelevantnosti štafelajne umjetnosti. Tekst "Grafički dizajn u Jugoslaviji" **Vera**

Sartre to radikalno formulira: "Svaki antikomunist je pas".

30 Neven Šegvić, "Predgovor katalogu izložbe Zagrebački triennale – inicijativna izložba, Zagreb 1955.", pretiskano u: Feđa Vukić (ur.), *Od oblikovanja do dizajna*, Zagreb: Meandar, 2003: 57. - 59.

31 Galjer (2004): 89-92.

32 Vera Horvat-Pintarić, "Grafički dizajn u Jugoslaviji", *Dizajn – Časopis za industrijsko oblikovanje*, br. 5/1967., Zagreb: CIO, 1967: 25-26.

33 Kao što je to istaknuo Ivan Picelj u članku: "Razgovor povodom godišnjice Exata", *Oklo*, br. 199/1979., Zagreb, 1. 11. 1979.

34 Tako se svojim polemičkim tekstovima protiv apstraktne umjetnosti i Rudi Supek poziva na primjere Maljeviča, Kandinskog i dr.

35 Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art, 1863–1922*, New York: Harry N. Abrams, 1962 (prijevod: K. Grej, *Ruski umetnički eksperiment*, Beograd: Jugoslavija, 1978).

36 Vidi: Kolečnik (2006): 21-24, 174, bilješka 205; James D. Herbert, "Politički koreni apstraktno-ekspresionističke umetničke kritike", *Marksizam u svetu*, br. 10-11/godina XIII/1986., Beograd, 1986: 189-202 (originalno: "The Political Origins of Abstract-Expressionist Art Criticism", *Telos* 62, zima 1984.–1985., str. 179-187).

37 Sveta Lukić, "Socijalistički estetizam" (1963., 1971.), u: *Umetnost na mostu*, Beograd: Mala edicija ideja, 1975: 225-243. Sveta Lukić koristi pojam govoreći o području književnosti, ali i bez konkretnih primjera.

38 Rastko Močnik, "Partizanska simbolička politika", *Zarez*, br. 161–162, god. 7/2005., Zagreb, 2005: 12-14.

39 Zanimljivo je da na polju pop kulture – no u potpuno drugačijem kontekstu njemačke popularne kulture kasnih 60-ih i 70-ih godina (dakle u kontekstu ranog postmodernizma) – takav "alternativni" tip modernizma afirmira skupina Kraftwerk – odustajanje od individualizma, kolektivni rad umjesto mita o umjetniku-geniju, industrijski oblik proizvodnje kulture, odnos čovjek-stroj, automatizacija i programiranje umjesto individualne ekspresije, sinteza umjetnosti (muzika, tekst, scenski nastup, vizualna prezentacija), prevladavanje razlike između "originala" studijske izvedbe i "verzija" živog nastupa ... I danas nam taj retrofuturizam Kraftwerka pruža svojevrsnu naznaku, slutnju kako je budućnost nekad mogla izgledati.

40 Svetlana Isaković u katalogu izložbe *Beogradski politički plakat 1944. – 1974.*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti, 1974: 4-5.

41 Ljiljana Kolečnik, "Delays, Overlaps, Irruptions: Croatian Art of 1950's and 1960's", u: Sirje Helme (ur.), *Different Modernisms, Different Avant-Gardes*, Tallinn: KUMU, 2009.

42 Ukidanju HfG-a posvećen je najveći dio časopisa *Bit International* pod tematskim nazivom *Design*, vidi: *Bit International*, br. 4/1969., Zagreb: Galerije grada Zagreba.

43 Prilog Radovana Ivančevića povodom obljetnice prve izložbe članova grupe EXAT 51 u: *ČIP*, 3-4/1998., Zagreb.

44 Jedan zapostavljeni dio povijesti umjetnosti i dizajna, slijepa točka dosadašnjeg pisanja o razvoju grafičkog dizajna i vizualnih komunikacija u domaćem kontekstu, predstavlja proučavanje tiskarstva. Tiskarski radnici su svuda bili svojevrsna elita radničke klase. Strukovne organizacije tiskara bile su tradicionalno jake, ne samo u sindikalnom organiziranju, već i kontinuiranom obrazovanju radnika i njihovom informiranju o suvremenim dostignućima. Tako je strukovni časopis *Grafička revija* ažurno pratio zbivanja na

tipografskoj sceni Europe između dva rata, pa tako veoma brzo donosi vijesti i prijevode tekstova Jana Tschicholda, čime pravila Nove tipografije direktno prenose i usađuju u aktualnu tiskarsku praksu. Savez grafičara je 50-ih godina (u tri izdanja i velikoj nakladi) objavio prijevod knjige *Umijeće tipografije* Paula Rennera (autora pisma Futura). I Picelj i Arsovski su u razgovorima navodili da su u nedostatku institucionalnoga obrazovanja o dizajnu najviše naučili od starijih slagara, metara u tiskarama *Borbe* i *Vjesnika*.

45 *Umjetnik pri radu*, Zagreb, 1980.–2009.

46 Vidi tekst "Nagrađeni na Zagrebačkom triennalu", *Čovjek i prostor*, br. 46/1956., Zagreb, 1956: 6.

47 Vidi monografiju Nike Kralja: Jasna Hrovatin, *Design for all, all for design*, Ljubljana: Visoka škola za dizajn, 2010.

48 Feđa Vukić, *Modernizam u praksi*, Zagreb: Meandar, 2008.

49 "Potiskivanje i pejorativno tumačenje pojma primijenjene umjetnosti u korist industrijskog dizajna također je nanijelo štetu razvoju i proizvodnji širokog spektra uporabnih predmeta koji kao designer's items postaju sve popularniji. Ta šteta je proizašla iz shvaćanja da su određeni tipovi oblikovnih zadataka, kao što je, recimo, posude, manje vrijedni i nisu zanimljivi u kontekstu masovne proizvodnje što je, dakako, potpuno krivo." – Maroje Mrduljaš, "O stanju struke, Konvenciji i selekciji, Nacionalna dizajnerska konvencija i Izložba hrvatskog dizajna 040506, Galerija MMC-a, Galerija Adris, Rovinj, 2006", *Zarez*, br. 183/2006., Zagreb, 29. 6. 2006.

50 Rekapitulaciju prvog desetljeća rada CIO-a napravio je Fedor Kritovac u tekstu "10 godina Centra za industrijsko oblikovanje u Zagrebu", *Arhitektura*, br. 150/1974., Zagreb, 1974: 39-42.

51 Galjer (2004): 43-55.

52 Vukić (2008): 230-233.

53 Denegri (2005): 388.

54 Kao što su CH-080 iz 1958. i Pozitiv 11 iz 1959. koje se nalaze u zbirci MSU-a i izložene su i na ovoj izložbi.

55 Djelatnost Galerije SC-a u njenom najvažnijem izlagačkom periodu, ali i razdoblju najživlje izdavačko-dizajnerske djelatnosti, dokumentirana je odlično uređenom i zavodljivom monografijom 1961.–1973. koju je oblikovao Mihajlo Arsovski. Zanimljivo je primijetiti da Darko Glavan – sada s Leilom Topić jedan od autora nove monografije o Galeriji SC-a – u davnoj polemici s Mirkom Ilićem u *Poletu*, ne negirajući vrijednost uloge Galerije SC-a, ipak Koševiću osporava jasan koncept i kontinuitet izlagačkog programa. Vidi: Darko Glavan, "Kakav autor, takav zagovornik", *Polet*, br. 107-108/1979., Zagreb, 31.10.1979.

56 "...grafička forma postaje autonomni medij poruke... Ova nova realnost u interesu zajednice, humanizira i kultivira zvanje dizajnera i jača njegovu društvenu poziciju... Kada sadržaj i forma budu koncipirani u skladu s ovakvim stanovištima, započet će proces stapanja misli, ideja i predodžbi preko svih granica."

57 Simptomatično je da knjiga Danijele Velimirović o djelu Aleksandra Joksimovića nosi podnaslov "moda i identitet".

58 Igor Zidić, "Krhotine ljeta", Zagreb, svibanj 1986., objavljeno u: Stane Bernik, *Bernardi*, Zagreb: GZH – NSB, 1992: 150-152.

59 Vizualni identitet MIS-a od 1974. do 1979. realizira Boris Ljubičić uz ekipu dizajnera okupljenih u Timu vizualnih komunikacija CIO-a (Rajna Buzić, Stipe Brčić) dok je maskotu oblikovao Oskar Kogoj. Često se naglašava da je za MIS napravljen i prvi priručnik grafičkih standarda u Hrvatskoj.

- 1 Alain Badiou, *Mračni raspad: o kraju državne istine*, Maastricht-Zagreb: Jan van Eyck Academie & Arkzin, 2009.
- 2 Ješa Denegri, "Unutar i izvan 'socijalističkog modernizma'?", u: Irena Lukšić (ur.), *Šezdesete*, (zbornik), Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, Biblioteka Književna smotra, 2007: 47-67.
- 3 Za jednu od obrada te teme vidi knjigu: Predrag Matvejević, *Jugoslavenstvo danas – pitanja kulture*, Zagreb: Globus, 1982.
- 4 Feđa Vukić (ur.), *Od oblikovanja do dizajna*, Zagreb: Meandar, 2003; Feđa Vukić, *Modernizam u praksi*, Zagreb: Meandar, 2008; Jasna Galjer, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj – Od utopije do stvarnosti*, Zagreb: Horetzky, 2004; Jasna Galjer, Arsovski, Zagreb: Horetzky, 2010.
- 5 Riječ je uglavnom o katalozima izložbi: Željka Kolveshi, *Zvonimir Faist. Diktati vremena*, Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2003; Vesna Kedmenec Križić, *Pavao Gavrančić*, Zagreb: Kabinet grafike HAZU, 2005; Stane Bernik (ur.), *Ivan Picelj: Kristal i Ploha*, Zagreb: Klovčevići dvori, 2005; Boris Bučan, Zagreb: HDD, 2006; Alfred Pal, Zagreb: MUO, 2009; Koraljka Vlaio, *Porculanski sjaj socijalizma*, Zagreb: MUO, 2010. U situaciji institucionalne nezainteresiranosti autori, poput Borivoja Dovnikovića, Bogdana Budimirova, Dragana Roksandića praktično su sami inicirali i realizirali objavljivanje knjiga o svom radu.
- 6 Kao rijetke iznimke možemo navesti knjige Tvrtka Jakovine: *Socijalizam na američkoj pšenici*, Zagreb: Matica hrvatska, 2002; *Treća strana Hladnog rata*, Zagreb: Fraktura, 2011; te u svom publicističkom žanru korektan rad Tihomira Ponoša, *Na rubu revolucije – studenti '71*, Zagreb: Profil, 2007.
- 7 *Leksikon Yu mitologije*, Zagreb – Beograd: Postscriptum & Rende, 2004 (izvor: <http://leksikon-yu-mitologije.net>).
- 8 Lad Čale-Feldman i Ines Prica (ur.), *Devijacije i promašaji: etnografija domaćeg socijalizma*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2006; Igor Duda, *U potrazi za blagostanjem: o povijesti dokolice i potrošačkog društva u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih*, Zagreb: Srednja Europa, 2005; Reana Senjković, *Izgubljeno u prijenosu: pop iskustvo soc-kulture*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 2008; Igor Duda, *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb: Srednja Europa, 2010; Maša Kolanović, *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2011; Zorana Dojić, Dušan Grlja, Jelena Vesić (ur.), *Političke prakse (post)jugoslavenske umjetnosti*, Beograd: Prelom kolektiv, 2009; Srećko Horvat, Dora Baras (ur.), *Socijalizam* (Art dossier Up & Underground), Zagreb: Bijeli val, 2010.
- 9 Kologice Koraljka Vlaio i Sandra Križić Roban, koje su se više bavile istraživanjima arhiva tvrtki, navode primjere Đure Đakovića, Končara, Eksportdrva, itd. U području kulture primjer je sistematična destrukcija kulturnog pogona zagrebačkog Studentskog centra. Da nije riječ o nekoj lokalnoj hrvatskoj specifičnosti, potvrđuje primjer pripreme izložbe *Iskra – Neuvrščeno oblikovanje 1946.–1990.* (Arhitekturni muzej Ljubljana, 2009.), kad su se autorice susrele s problemom nepostojanja arhiva proizvedenih predmeta nekad veoma aktivnog Iskrinog Odjela za industrijsko oblikovanje.
- 10 Ne treba zaboraviti da su do početka 90-ih standardne reprodukcije u knjigama i katalozima bile male, crno-bijele, visokokontrastne fotografije krupnog rastera.
- 11 Josef i Shizuko Müller-Brockmann, *History of the Poster*, Zürich: ABC Verlag, 1971 (novo izdanje, London: Phaidon, 2004).
- 12 Alan i Isabella Livingston, *The Thames & Hudson Encyclopaedia of Graphic Design & Designers*, London: Thames & Hudson, 1992
- (knjiga je kasnije objavljena i kao *The Thames & Hudson Dictionary of Graphic Design & Designers*).
- 13 Margaret Timmers, *The Power of Poster*, London: Victoria & Albert Museum, 1998.
- 14 IRWIN (ur.), *East Art Map: Contemporary Art and Eastern Europe*, Afterall Books, London, 2006.
- 15 Tako se, na primjer, tekst *O vizualnim komunikacijama u Jugoslaviji* Vere Horvat-Pintarić, objavljen čak dva puta, u tematskom broju *Dizajn* časopisa *Bit International* br. 4 (Zagreb, 1969.) i zborniku *The Design in Yugoslavia/Oblikovanje v Jugoslaviji 1964.–1970.* (1970.) prvenstveno bavi općim tezama o važnosti i ulozi dizajna, ali bez ikakvih konkretnih podataka. Zanimljivo je da čak ni u kataloškom dijelu tih publikacija, osim imena autora, nema uobičajenih podataka o djelima, nazivima, datacijama, tehnikama, naručiteljima, dimenzijama.
- 16 Od 1954., izdavač Društvo arhitekata Hrvatske.
- 17 Od 1957., izdavač Centar za kulturu Radničkog sveučilišta Moše Pijade.
- 18 Serija tekstova povremeno objavljivana između 1961. i 1964. pod zajedničkim nadnaslovom *Likovni profil proizvodnje*, te *Dizajn iz naših izloga* između 1965. i 1966.
- 19 Boris Buden, *Forensic aesthetics*, predavanje, 2010., neobjavljeno.
- 20 Aristotel, *Retorika* 1/2/3, br. 40/1987., Beograd: Nezavisna izdanja, 1987: 8, 23-24.
- 21 Za prilično konfuzne i površne elaboracije tih teza vidi: Ivica Župan, *EXAT 51 i drug(ov): Hrvatska umjetnost i kultura u promijenjenim političkim prilikama ranih pedesetih godina 20. stoljeća*, Zagreb: Mala knjižnica Društva hrvatskih književnika, 2005; isti, *Pragmatičari, dogmati, sanjari – hrvatska umjetnost i društvo 1950-ih godina*, Samobor: INA Industrija nafte d.d. – Meridijani, 2007.
- 22 Bruno Bulić, *Turizam širokim narodnim masama*, 1946; Pavao Gavrančić, *Turizam izvršiocima petogodišnjeg plana*, 1950; Ferdo Bis, *Turizam izvršiteljima petogodišnjeg plana*, 1950.
- 23 Neobjavljen rukopis Maroja Mrduljaša "Formiranje vizualnog identiteta prostora ideologije i prostora sloboda" za zbornik *Savska* 25.
- 24 Vidi ključnu knjigu Susan Buck-Morss, *Dreamworld & Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, Chicago: MIT Press, 2000 (prijevod: Suzan Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa – Nestanak masovne utopije na Istoku i Zapadu*, Beograd: Beogradski krug, Biblioteka Circulus, 2005).
- 25 Za elaboraciju te teze vidi izuzetno važnu i dobro dokumentiranu knjigu: Ljiljana Kolečnik, *Između Istoka i Zapada – hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb: IPU, 2006.
- 26 Vidi: Jasna Galjer, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj*, Zagreb: Horetzky, 2004; *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe, Zagreb: HDLU, 2004; Kolečnik (2006).
- 27 Mada neki, poput Richtera i Šegvića, i jesu. I Murtić je očito dobro koristio neformalnu moć i utjecaje dijelom utemeljene i na njegovoj partizanskoj prošlosti.
- 28 Vidi knjigu: Jasna Galjer, *Expo 58 i jugoslavenski paviljon Vjenceslava Richtera*, Zagreb: Horetzky, 2009.
- 29 U osobnom razgovoru. Ne zaboravimo da 50-ih u Francuskoj J. P.

Literatura

Literaturverzeichnis

A. Primarna:

Gäsche, D. (2008) *Born to be wild oder Die 68er und die Musik*. Leipzig: Militzke Verlag GmbH, str. 86-103.

Kršić, D. (2012) *Grafički dizajn i vizualne komunikacije, 1950. – 1975*. U: Kolečnik, Lj., ur., *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.-1974*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti; Institut za povijest umjetnosti, str. 209–226.

B. Sekundarna:

Badurina, L.; Marković, I.; Mićanović, K. (2007) *Hrvatski pravopis*. Zagreb: Matica hrvatska.

Donat, B., ur. (1988) *Hrvatsko-njemački frazeološki rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske; München: Verlag Otto Sagner.

Duden (2003) *Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.

Hansen-Kokoruš, R.; Matešić, J.; Pečur-Medinger, Z; Znika, M. (2005) *Deutsch-Kroatisches Universalwörterbuch = Njemačko-hrvatski univerzalni rječnik*. Zagreb: Nakladni zavod Globus; Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.

Jakić, B.; Hurm, A. (1999) *Hrvatsko-njemački rječnik = Kroatisch-Deutsches Wörterbuch*. 8. izd. Zagreb: Školska knjiga.

Janson, H.W.; Janson, A. F. (2003) *POVIJEST UMJETNOSTI dopunjeno izdanje*. Varaždin: Stanek d.o.o.

Rodek, S. (2009) *Hrvatsko-njemački poslovni rječnik*. Zagreb: Masmedia.

Rodek, S; Kosanović, J. (2004) *Njemačko-hrvatski poslovni rječnik*. Zagreb: Masmedia.

Mrežne stranice:

Arčabić, G. (2011) *Nova namjena starih industrijskih građevina: četrdeset godina zaštite industrijskih spomenika u Njemačkoj* [online] Muzej grada Zagreba. Dostupno na: <http://www.mgz.hr/hr/izlozbe/Nova%20namjena%20starih%20industrijskih%20gra%C4%91evina:%20%C4%8Detrdeset%20godina%20za%C5%A1tite%20industrijskih%20spomenika%20u%20Njema%C4%8Dkoj.238.html> [4. kolovoza 2013.]

Culturenet.hr *Kratak pregled medijske umjetnosti u Hrvatskoj (od 1960ih)* [online] Web centar hrvatske kulture. Dostupno na: <http://www.culturenet.hr/default.aspx?id=23158&> [1. lipnja 2013.]

Denitch, B. (1973) *Die Bedeutung der jugoslawischen Selbstverwaltung* [online] Bibliothek der Friedrich-Ebert-Stiftung: Politisch-historisches Informationszentrum Dostupno na: <http://library.fes.de/gmh/main/pdf-files/gmh/1973/1973-06-a-335.pdf> [7. lipnja 2013.]

Društvo arhitekata Zagreba (2011) *60. Obljetnica postojanja grupe EXAT 51* [online] Dostupno na: <http://www.d-a-z.hr/hr/vijesti/60-obljeticna-postojanja-grupe-exat-51.1028.html> [21. lipnja 2013.]

Duden. *Duden online* [online] Dostupno na: <http://www.duden.de/> [7. veljače 2013.]

Hartmann, P.W. *Das große Kunstlexikon von P.W. Hartmann* [online] Dostupno na: http://www.beyars.com/de_kunst-lexikon-hartmann.html [17. lipnja 2013.]

Hoffman, K. *AnimaDoks: Das Geschehene wird re-konstruiert* [online] Dostupno na: http://www.dokumentarfilm.info/index.php?option=com_content&view=article&id=640:a

[nimadoks-das-geschehene-wird-re-konstruiert-&catid=46:dok-shorts&Itemid=1](#) [6. lipnja 2013.]

Hrvatski jezični portal [online] Dostupno na: <http://hjp.novi-liber.hr/> [7. veljače 2013.]

Ilić, B. (2013) *Massekomplexe: Architektur als Ausdruck für den ökonomischen und politischen Aufstieg und Fall jugoslawischer Städte* [online] Kakanien revisited. Dostupno na: http://www.kakanien.ac.at/beitr/re_visions/Bilic1.pdf [17. lipnja 2013.]

Jozić, Ž. et al., ur. (2013) *Hrvatski pravopis* [online] Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje. Dostupno na: <http://pravopis.hr/> [7. veljače 2013.]

kolektiv WHW (2009) *Nacija bez memorije* [online] KURZIV. Dostupno na: <http://www.kulturpunkt.hr/content/nacija-bez-memorije> [20. lipnja 2013.]

Kolešnik, Lj.; Prelog, P. (2012) *Moderna umjetnost u Hrvatskoj* [online] Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Dostupno na: <http://www.ipu.hr/uploads/documents/1687.pdf> [1. lipnja 2013.]

Krivak, M. (2003) *Wim Wenders ili filmski postmodernizam 'tijekom vremena'* [online] Hrvatski filmski savez. Dostupno na: http://www.hfs.hr/nakladnistvo_zapis_detail.aspx?sif_clanci=314#.Uf5B-6wdeQQ-hrvatski-filmski-savez [4. kolovoza 2013.]

Kroatien Kreativ 2013 (2013) *Multimediale Präsentation – „Fallbeispiel Exat 51 – Gorgona – [Neue] Tendenzen – Zagreber Avantgarde der 1950er/1960er/1970er im Schatten von Jalta“* [online] Dostupno na: <http://www.kroatienkreativ2013.de/Event/15-sup-multimediale-praesentation-fallbeispiel-exat-51-gorgona-neue-tendenzen-zagreber-avantgarde-der-1950er-1960er-1970er-im-schatten-von-jalta-br-i-konzept-bcd-cybernetic-art-team-i-sup> [21. lipnja 2013.]

Ley, J. O. (2013) *Die 11. Feuerbachthese und die Kunstinstallation „Vorsicht Stufe“* [online] Humboldt-Universität zu Berlin. Dostupno na: http://www.hu-berlin.de/pr/medien/publikationen/pdf/feuerbach_de [15. prosinca 2013.]

Muzej suvremene umjetnosti *Zemlja* [online] Dostupno na: <http://www.msu.t-com.hr/zemlja.htm> [17. lipnja 2013.]

Paunović, V. (2011) *Ustav SFRJ od 1974. godine* [online] Institut za pravo i finansije d.o.o. Beograd. Dostupno na: http://ipf.rs/wp-content/uploads/2012/07/USTAV-SFRJ-OD-1974.-GODINE-Institut-za-pravo-i-finansije-www.ipf.rs_.pdf [10. lipnja 2013.]

SüdWestGalerie. *Kunstlexikon* [online]. Dostupno na: <http://www.kunstlexikon.com/> [17. lipnja 2013.]

Sundhaussen, H. (2008) *Der Zerfall Jugoslawiens und dessen Folgen* [online] Bundeszentrale für politische Bildung. Dostupno na: <http://www.bpb.de/apuz/31042/der-zerfall-jugoslawiens-und-dessen-folgen?p=all> [8. svibnja 2013.]

Susovski, M. (2004) *EXAT '51 — europski avangardni pokret. UMJETNOST — STVARNOST — POLITIKA* [online] Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Dostupno na: <http://www.ipu.hr/uploads/documents/1857.pdf> [21. lipnja 2013.]

The Free Dictionary. *Deutsches Wörterbuch/German Dictionary* [online]. Dostupno na: <http://de.thefreedictionary.com/> [20. siječnja 2013.]

ufaFabrik. *Über die ufaFabrik* [online] Dostupno na: <http://www.ufafabrik.de/intro.php> [4. kolovoza 2013.]

Universität Duisburg-Essen 4. *Theorien der Textproduktion: Rhetorik und Poetik* [online] Dostupno na: <https://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/poetik/main.html> [6. lipnja 2013.]

Vukić, F. (2001) *Otvorena pitanja valorizacije dizajna* [online] Institut za povijest umjetnosti. Dostupno na: <http://www.ipu.hr/uploads/documents/513.pdf> [21. lipnja 2013.]

Wirtschaftslexikon.co [online] Dostupno na: <http://www.wirtschaftslexikon.co/i/index-a.htm> [22. lipnja 2013.]

Woxikon [online]. Dostupno na: <http://synonyme.woxikon.de/> [7. veljače 2013.]